La metrica italiana

Ottocento e più anni di scrittura in versi in tutti gli stili e in tutti i generi letterari, dalle vette sublimi della poesia agli slogan pubblicitari, dalle forme più regolate e rigorose a quelle che a fatica si distinguono dalla prosa, fanno della metrica italiana un campo di studi vastissimo e complesso, sul quale si è accumulata una bibliografia che non è più facile dominare. Questo libro è stato giusto vent'anni fa, quand'è uscito nel 1991, il primo almeno in senso cronologico di una serie di manuali ambiziosi, che si sono proposti un nuovo inquadramento sistematico della materia (fra i quali il più importante è quello di Aldo Menichetti, del 1993), è stato accolto con generale favore, rivelatosi duraturo, ed ha avuto già vari aggiornamenti, i più consistenti nella quarta edizione del 2002. In questa quinta edizione ho rinnovato profondamente il primo capitolo, e ho introdotto negli altri innovazioni di varia importanza, per tener conto di contributi rilevanti dell'ultimo decennio, studi ed edizioni di testi, ed esprimere qualche punto in modo migliore, o più conforme alle mie opinioni attuali. Quella che risulta più nuova, distribuita in più parti del libro, è la trattazione dell'endecasillabo.

Al tempo stesso, il libro voleva e vuole essere un'introduzione alle nozioni fondamentali accessibile agli studenti e ai cultori di poesia, scritta con la maggiore chiarezza possibile. Nessuna nozione metrica è presupposta; per consentire un percorso di lettura semplificato, tutto ciò che può essere destinato ad una seconda lettura più approfondita è distinto in corpo minore o rinviato in nota; il glossario metrico, che funge da indice degli argomenti, è fatto anche per essere usato da sé come un 'piccolo dizionario di metrica italiana'. Non ho però mai voluto dare il senso ingannevole che fossero semplici i problemi. Nonostante una vaga apparenza di 'scienza esatta', rispetto ad altre discipline letterarie, la metrica è in larga parte materia opinabile: prendere una posizione esplicita sulle questioni controverse, e, dove possibile, discuterle, è un mezzo per non far credere che sia un insieme di dati di fatto e di nozioni acquisite quello che è invece il risultato, sempre provvisorio, del lavoro scientifico e del confronto delle opinioni.

Come in tutti i manuali, al di là dei temi e problemi più rilevanti, è stato necessario fare delle scelte, che potranno certamente essere discutibili. L'attenzione privilegiata concessa alla metrica italiana antica e alle origini romanze dipende in parte dalle mie competenze (che giocano inevitabilmente un ruolo nell'allestimento di tutto il libro), ma ha una giustificazione più forte nel fatto che è nella fase antica che si sono formate tutte le regole principali, ed è su queste che le età successive hanno costruito le loro innovazioni, delle quali pure ho cercato di rendere adeguatamente conto.

L'orientamento del manuale è descrittivo e storico, com'è ovvio negli studi moderni; la trattatistica metrica volta a dare norme alla poesia è stata propria di altre epoche, e oltre tutto non avrebbe alcun senso nell'epoca della versificazione libera. Tuttavia, descrivere la metrica e farne storia significa anche parlare di norme, per distinguere quello che nell'uso dei poeti delle diverse epoche dipende dalle regole implicite o esplicite che rispettano, da quello che invece dipende dalla loro personale iniziativa stilistica; per capire, per esempio, non solo come i poeti di una certa epoca fanno un verso, ma anche come non lo farebbero, giudicandolo 'sbagliato'. Il concetto di 'errore di metrica' ha, inoltre, pieno senso in filologia, quando ci si domanda se una certa forma di verso, una certa rima, una certa variazione di schema in un testo che si legge in un manoscritto o in una stampa possano essere stati voluti dall'autore, o se si debbano invece attribuire a un errore di copia o di stampa. Naturalmente, la regola e l'errore sono relativi ad un uso storico, mutevole nel tempo, negli ambienti e nei generi letterari, ed è questo che si deve accertare. Questo manuale privilegia perciò per scelta la descrizione e la storia delle regole e degli usi prevalenti, lasciando per lo più in secondo piano un altro aspetto altrettanto importante degli studi metrici, meno riconducibile però ad una dimensione manualistica, cioè la descrizione dello stile individuale in relazione alla metrica.

La materia è disposta secondo tre punti di vista complementari: la teoria (primo capitolo), la storia (secondo capitolo) e la 'grammatica' della metrica italiana (terzo e quarto capitolo). Con questa articolazione, molti punti sono trattati in più di un capitolo (per es. l'endecasillabo nel primo, nel secondo e nel terzo; il sonetto nel secondo e nel quarto), con qualche inevitabile ripetizione che, se non altro, gioverà alla chiarezza. Poiché tutte le questioni sono connesse fra loro, è importante la funzione dei rinvii interni, che sono molto numerosi.

Il primo capitolo affronta questioni di carattere generale: discorso in versi e discorso in prosa, verso regolare e verso libero, princìpi del computo delle sillabe, accento, rima, rapporto fra metro e sintassi, richiamando poi brevemente all'attenzione i problemi testuali connessi con le questioni metriche e quelli posti dal rapporto fra metrica e musica; l'ultimo paragrafo contiene qualche nota sull'uso delle risorse informatiche.

Il secondo capitolo propone un discorso d'insieme sulla storia della metrica italiana, periodizzando e distinguendo regole e usi metrici secondo le varie epoche; vi si affrontano problemi relativi alle origini delle forme metriche, al sistema dei generi metrici delle varie epoche, all'uso degli autori.

Il terzo capitolo espone ed esemplifica, tenendo conto dei concetti esposti nel primo, le regole principali della versificazione italiana: computo delle sillabe (in particolare nel caso degli incontri di vocali), tipi di verso, forme della rima. Il quarto fornisce un catalogo ragionato delle forme metriche principali (canzone, sonetto, ballata ecc.), con un'ampia esemplificazione. Pur con un'impostazione descrittiva, anche questa 'grammatica' è storica; anzi in qualche caso problemi storici relativi a determinate forme sono trattati piuttosto nel quarto capitolo che nel secondo, dove sono solo accennati. La ragione consiste nel fatto che la materia è distribuita in modo da rendere quanto più perspicuo, nel secondo capitolo, il quadro storico d'insieme, mentre il quarto è in certi casi il luogo più adatto per approfondire singoli punti.

Rispetto all'edizione 2002 (ristampa 2007 con modeste innovazioni), oltre la riscrittura di buona parte del primo capitolo, contengono interventi degni di nota, più o meno rilevanti, i §§ 59-60 (con i nuovi §§ 60.1-2, e con qualche ritocco conseguente, anche in relazione con il primo capitolo, ai §§ 126-129), 66, 71n, 97, 117, 119.1 (nuovo), 122, 131n, 148, 150, 179, 192, 194, 200-201, 203, 209, 211.1 (nuovo), 222, 249, 264.

Come questa edizione segue di vent'anni la prima, così nella prima misi a frutto gli studi compiuti nei vent'anni precedenti, assistito dall'incoraggiamento e dai buoni consigli di maestri, colleghi e amici. Ricordo ancora che il 'mio' primo libro di metrica, negli anni del liceo, fu *Metrica e poesia* di Mario Fubini, che guidò le mie prime ricerche alla Scuola Normale di Pisa; e che Ezio Raimondi si sobbarcò la lettura della prima versione del libro, dandomi preziosi suggerimenti per l'ultima revisione. Riunisco in un unico elenco, dalle precedenti edizioni, i nomi di coloro che in vario modo mi sono stati d'aiuto, alcuni, ancora, per questa nuova edizione, e che di nuovo ringrazio: Lucia Bertolini, Valeria Bertolucci, Maria Clotilde Camboni, Umberto Carpi, Stefano Carrai, Roberta Cella, Claudio Ciociola, Davide Conrieri, Nicola De Blasi, Piero Floriani, Claudio Giunta, Pär Larson, Loredana Lazzari, Roberta Manetti, Giovanna Marotta, Laura Paolino, Livio Petrucci, Giuliano Ranucci, Marco Santagata, Paolo Squillacioti, Alfredo Stussi, Mirko Tavoni, Natascia Tonelli; con particolare affetto ricordo Valentina Pollidori.

Invio il libro rinnovato all'amico Kazuaki Ura, italianista di Tokyo, e ai colleghi giapponesi, che vivono tempi difficili.

P.G.B.

maggio 2011

Avvertenze per la lettura e la consultazione

Convenzioni adottate nella descrizione metrica

Per il significato dei termini che ricorrono qui di seguito ('rima', 'verso piano, tronco, sdrucciolo', 'endecasillabo' ecc.) si faccia riferimento al *Glossario metrico*.

In ogni schema metrico, ogni lettera corrisponde ad un verso, e a lettera uguale corrisponde uguale rima. Per es. abab indica uno schema di quattro versi in cui il primo rima col terzo e il secondo col quarto. Le lettere tra parentesi indicano rime interne; il verso è quello indicato dalla lettera immediatamente successiva a quella in parentesi. Per es. uno schema a(a)b descrive due versi (non tre), il secondo dei quali contiene una rima interna con il primo.

La misura del verso è sottintesa quando è ovvia nel contesto. In assenza di ambiguità, si usano lettere maiuscole per gli endecasillabi e minuscole per i settenari, oppure, sempre in casi non ambigui, maiuscole per i versi lunghi e minuscole per i versi brevi. Altrimenti la misura è indicata con un numero in indice accostato a destra alla lettera che indica il verso (per es. a_7 è un settenario). Le lettere maiuscole P, T, S sono riservate ai versi senza rima: P = 'verso piano non rimato', T = 'verso tronco non rimato', S = 'verso sdrucciolo non rimato'. In questi casi, per evitare confusioni con i versi rimati, è sempre indicata la misura in indice: per es. P_{11} = 'endecasillabo piano non rimato'. In mancanza di altra indicazione, un verso rimato si intende piano; altrimenti si aggiungono in indice t = 'tronco' o s = 'sdrucciolo' (per es. a_{7s} = 'settenario sdrucciolo in rima a', in contesto non equivoco a_s). Per brevità, e sempre in contesto non equivoco, di una serie di versi della stessa misura può essere indicata solo la misura del primo. Se si è indicata la misura di base del testo, possono essere specificate solo le misure che se ne discostano. Esempi:

ABAB (in contesto non ambiguo): 4 endecasillabi, di cui il primo rima col terzo, il secondo col quarto.

$A_{11}B_{11}A_{11}B_{11}$: lo stesso dell'es. precedente, in contesto ambiguo.

abCabC (in contesto non ambiguo): i versi 1, 2, 4 e 5 sono settenari, i versi 3 e 6 endecasillabi; il v. 1 rima col v. 4, il v. 2 rima col v. 5, il v. 3 rima col v. 6.

$a_7b_7C_{11}a_7b_7C_{11}$ (oppure $a_7b_7c_{11}a_7b_7c_{11}$): lo stesso dell'es. precedente, in contesto ambiguo.

AB_tAB_t (in contesto non ambiguo): 4 endecasillabi, il primo in rima con il terzo, il secondo con il quarto; il secondo e il quarto sono tronchi.

$A_{11}B_{11t}A_{11}B_{11t}$: lo stesso dell'es. precedente, in contesto ambiguo.

$P_{11}P_{11}P_{11}P_5$: versi piani non rimati: i primi 3 sono endecasillabi piani, il quarto un quinario piano.

$S_7S_{11}S_7S_{11}$: versi sdruccioli non rimati; il primo e il terzo sono settenari sdruccioli, il secondo e il quarto endecasillabi sdruccioli.

$a_7$bba: 4 settenari piani, il primo in rima col quarto, il secondo con il terzo.

aa_4bcc_4d (in contesto in cui si sia detto che la base è l'ottonario): il secondo e il quinto verso, anziché ottonari, sono quadrisillabi.

I due punti sopra una vocale indicano la dieresi (*ïo* con dieresi contro *io* senza dieresi), oppure la dialefe (per es. «tant'era pien di sonno ä quel punto», con dialefe tra *sonno* e *a*), quando l'uso dei due punti per la dialefe non interferisce con la dieresi o con altri caratteri (v. di seguito). Non si usano segni diacritici per la sineresi, che è dichiarata, quando è opportuno, nel commento esplicito a un esempio.

Il segno ᵛ tra due parole indica la dialefe, quando i due punti sovrapposti creerebbero confusione o difficoltà grafiche (per es. «menavaᵛ ïo li occhi per li gradi», dove *ïo* è in dieresi; «Così m'armavaᵛ io d'ogne ragione», dove si suggerirebbe indebitamente *ïo* con dieresi; «rimasaᵛ è per danno de le carte», per non sovrapporre i due punti all'accento di *è*). Nelle precedenti edizioni di questo manuale, questo era l'unico modo di indicare la dialefe.

Il segno ^ tra due parole indica la sinalefe (per es. « Ahi quanto^a dir qual era^è cosa dura», con sinalefe tra *quanto* e *a*, e tra *era* ed *è*).

Una barra obliqua / all'interno di una citazione separa due versi, una barra dritta | indica la cesura.

Due punti (:) collocati tra due parole indicano che queste sono tra loro in rima o in assonanza.

Il segno –, negli schemi dei versi latini, indica una sillaba lunga; il segno ∪ indica una sillaba breve; il segno ⏑̄ indica che la sillaba può essere indifferentemente breve o lunga; i segni $\underline{\cup}$ e $\bar{\cup}$ indicano lo stesso fatto, aggiungendo però che nello schema di base la sillaba prevista è quella indicata dal segno inferiore.

Uso didattico del manuale

Il testo del manuale è composto parzialmente in corpo minore per consentire un percorso di lettura semplificato; le sezioni (paragrafi o parti di paragrafo) in corpo minore possono essere rinviate ad una seconda lettura più approfondita. La stessa avvertenza vale per le note a piede di pagina.

Il *Profilo storico* (capitolo secondo), che per ragioni intrinseche è un poco più complesso dei due capitoli successivi, può anch'esso venire globalmente rinviato ad una seconda lettura da parte di un lettore che non abbia dimestichezza con la materia. In ogni caso, per tutte le nozioni trattate di scorcio, o alle quali si fa semplicemente allusione, vi si trovano gli opportuni rimandi ai luoghi del manuale dove esse sono spiegate più ampiamente.

Per quanto riguarda la cronologia, l'*Indice degli autori e dei testi citati* fornisce le date di nascita e di morte, o almeno il periodo di attività di ogni autore, e una datazione almeno approssimativa dei testi anonimi.

Nell'uso didattico del manuale per il lettore sprovvisto di nozioni preliminari, si può suggerire un percorso di lettura come il seguente:

a) Approccio generale alle regole della versificazione, seguito dall'apprendimento di nozioni più definite: si consiglia la lettura prima di tutti i paragrafi elencati nella colonna di sinistra, poi di quelli elencati nella colonna di destra, limitandosi, in un primo tempo, alle parti composte in corpo normale:

verso e prosa	§§ 1-2.4	
metro e ritmo	§§ 3-4.2	
computo delle sillabe	§§ 5-8	114, 117, 119, 120
versi italiani	§§ 9, 11-12	126-147
rima	§§ 34-35	148-150, 152-153, 156, 160
schemi di rime	§§ 37	

b) Forme principali della tradizione italiana: è consigliabile una prima informazione attraverso il *Glossario metrico*, con la lettura, nell'ordine, delle voci di seguito indicate. Accanto ad ogni voce, si indicano i paragrafi del libro da leggere per un primo apprendimento, nella parte composta in corpo normale; non si indicano per le voci di cui in questa fase è sufficiente la lettura nel glossario:

canzone (§§ 181-182, 184-185), sestina lirica (§ 194), canzone-ode (§ 247), ode-canzonetta (§§ 259, 261-264), canzone pindarica (§§ 245-246), sonetto (§§ 200, 202, 205-207, 209), ballata (§§ 210-211, 214), canzonetta (§§ 81, 213), madrigale antico (§§ 232-233), strambotto e rispetto (§§ 236-237), frottola, motto confetto, endecasillabo frottolato (§§ 83, 239)

lassa, distico (§ 219), quartina (§ 220), strofa saffica, serventese, serventese caudato (§ 222), capitolo quadernario (§ 224), terza rima e capitolo ternario (§§ 226-228), ottava rima (§ 229), sesta rima (§ 225)

madrigale cinquecentesco (§ 265), endecasillabi e settenari (§ 266), canzone libera (§ 197), polimetro

endecasillabo sciolto (§§ 242-244)

c) Le nozioni così acquisite sono sufficienti per una lettura non difficoltosa dell'intero manuale, dapprima nelle parti composte in corpo normale. Come si è detto, il lettore che utilizzi il manuale per l'apprendimento può trovare utile posporre la lettura del capitolo storico, e leggere quindi i capitoli nell'ordine 1, 3, 4, 2. Un approfondimento dei punti trattati si otterrà quindi con la lettura dei paragrafi composti in corpo minore.

Per ulteriori approfondimenti si possono utilizzare le indicazioni bibliografiche comprese in nota nella trattazione dei singoli argomenti e la *Guida bibliografica* premessa all'elenco delle opere citate.

Capitolo 1

1.1. Verso, verso libero, prosa

§ 1. La metrica si occupa della versificazione, cioè di tutti i discorsi espressi in versi. Ciò non significa senz'altro che l'oggetto della metrica sia la poesia: 'versificazione' è infatti un concetto tecnico, che riguarda i tipi di discorso dotati di certe caratteristiche formali, mentre 'poesia' è un concetto estetico, sentito come diverso da quello di versificazione fin dalle più antiche teorie estetiche che hanno avuto importanza nella cultura occidentale. La versificazione consiste in una forma di organizzazione del discorso che prescinde da ciò che questo comunica, mentre la poesia è una qualità del discorso nella sua totalità di 'forma' e 'contenuto', di contenuti comunicati ('denotazione') e di contenuti significati ('connotazione'): una qualità il cui riconoscimento (quale discorso sia poetico, quale non lo sia) è un fatto culturale, il risultato dell'orientamento di pensiero di un'epoca della cultura. La versificazione, dal canto suo, dà l'impressione di essere un fatto 'oggettivo': in altre parole un discorso in versi e un discorso in prosa si possono credere immediatamente distinguibili, come un discorso in inglese da un discorso in italiano.

Fino alla fine dell'Ottocento (con molta approssimazione), il discrimine fra verso e prosa si può dire segnato in modo evidente dalla metrica, intesa come un insieme di regole da osservare, o di cui verificare l'osservanza nel discorso letterario. Regole, s'intende, solo parzialmente esplicite, e soprattutto variabili nella storia, ma comunque definibili quanto sono definibili i fatti storici e letterari. La distinzione tradizionalmente salda fra verso e prosa non ha però mai comportato una totale estraneità fra i due poli. Fin dalla cultura antica, infatti, sono comuni due concetti correlativi: il primo, che il verso si distingue dalla prosa perché ha regole proprie, o viceversa che la prosa si distingue dal verso perché è 'libera' (*oratio soluta*, 'discorso sciolto', 'non legato dalle regole del verso')[1]; il

[1] Come termine tecnico della retorica, *oratio soluta* designa però uno dei tre gradi di elaborazione della sintassi, cioè «sia il parlato colloquiale, sia lo scritto che ne riproduce le movenze» (Mortara Garavelli 1988, p. 274).

secondo, che però entrambi dipendono dalla stessa arte del dire, codificata dalla retorica. Tra verso e prosa, del resto, la tradizione latina, soprattutto quella medievale, conosce forme intermedie di prosa ritmica (o, alla latina, 'numerosa'), cioè le varie forme del *c u r s u s*, in cui le frasi o parti di esse (soprattutto le clausole, le parti finali delle frasi e delle loro suddivisioni) sono strutturate secondo regole affini a quelle che governano il verso[2].

§ 2. L'esperienza della versificazione l i b e r a, che conta ormai più di un secolo di storia ed è da tempo la forma più normale della poesia, ha reso complesso un discorso sulla metrica che voglia tener conto di tutti i tipi di versificazione, regolata e libera; ha creato, in altre parole, dei problemi di generalizzazione. È evidente che un insieme di categorie descrittive e di regole sono adeguate per i testi prodotti grosso modo fino ad una certa epoca, ma non per quelli prodotti successivamente; o meglio, dato che poesia libera e poesia 'tradizionale' convivono ancora oggi, sono adeguate per i testi composti al modo 'tradizionale', ma non per quelli composti al modo 'moderno'.

Una possibile risposta a questo problema, effettivamente adottata in passato nella trattatistica metrica (per es. da Elwert 1973, per la metrica italiana, o da Guiraud 1970, per quella francese), consiste nel non generalizzare, delimitando invece da una parte il dominio della 'poesia metrica', oggetto degli studi di metrica, e lasciando dall'altra parte il dominio della 'poesia che fa a meno della metrica', e che si esprimerebbe in quella che è stata definita una 'prosa cadenzata', una 'prosa lirica', o qualcosa che comunque non è versificazione nello stesso senso in cui lo è quella di Dante, di Petrarca o di Leopardi[3]. In effetti alla nostra coscienza cultu-

[2] «Col nome di *cursus* s'intende una particolare figura o cadenza ritmica, risultante dall'incontro generalmente di almeno due parole 'piene', con la quale la prosa medievale più elevata e ornata usa concludere elegantemente il periodo e i suoi vari membri» (Mengaldo 1970, p. 290, cui si rimanda per la bibliografia). Le clausole più comuni prendono i nomi di:

cursus planus: polisillabo piano + trisillabo piano, per es. «retributionem meretur»;

tardus: polisillabo piano + quadrisillabo sdrucciolo, per es. «felicitatis percipient» (nell'es., la seconda *i* di *percipient* forma una sillaba a sé);

velox: polisillabo sdrucciolo + quadrisillabo piano, per es. «exitum sortiuntur» (anche la *i* di *sortiuntur* forma una sillaba a sé).

Altre forme ricercate nei vari tipi di *cursus* (ma il nome si riferisce propriamente al tipo descritto) sono l'isocolia (tendenza all'uguaglianza nel numero di sillabe tra più membri del periodo) e la rima (anch'essa tra membri del periodo). Anche al di fuori del *cursus*, la prosa può essere studiata dal punto di vista ritmico; per uno studio della prosa italiana, cfr. Beccaria 1964.

[3] Cfr. (per la metrica francese, ma il discorso è di carattere metodologico) Cornulier 1982, p. 38, n.1: «Il vantaggio delle definizioni endometriche (e liberali) del verso [C. ha così chiamato le definizioni del verso basate su rapporti interni allo stesso, non sui rapporti fra più versi in sequenza] dovrebbe essere il fatto che esse comprendono allo stesso tempo il verso classico e il verso libero; ma questo vantaggio apparente è la loro condanna: perché, dal momento che il verso libero è il verso *libero dalle regolarità metriche* (se si dà a *metrica* il suo senso esatto), è prevedibile che una definizione del verso *metrico o libero*, cioè *metrico o non metrico*, non afferrerà mai la proprietà essenziale del verso classico, e si ridurrà a una definizione di quell'entità inafferrabile che è il verso libero». Per una descrizione del verso libero (inglese) con principi in comune col verso regolare cfr. invece Duffel 2010.

rale, da sempre, il concetto di 'poesia che non è in versi' non fa difficoltà (si può parlare, per es., della 'poesia dei *Promessi Sposi*'), come non ne fa quello di 'versificazione che non è poesia' (per es. il linguaggio in versi della pubblicità), sebbene poi nessuno dei due sia facile da definire con precisione.

§ 2.1. Tuttavia, escludere la poesia libera dall'ambito della metrica andrebbe contro l'intuizione che la prosa si distingue tecnicamente dal verso, che permane anche entro le più diverse ed estreme esperienze novecentesche; è l'intuizione che si esprime per es. nel concetto e nella pratica della 'poesia in prosa' (il genere del *poème en prose* nato in Francia nell'Ottocento), che presuppone la consapevolezza che la poesia in prosa si distingue dalla poesia in versi, e che l'elemento distintivo è la versificazione. Di questa si deve perciò dare una definizione che prescinda dal fatto che essa si realizzi secondo una grammatica, oppure secondo un progetto ritmico individuale per ogni testo.

Al livello più alto di generalizzazione, una possibile proposizione dalla quale si può partire è la seguente: discorso in versi e discorso in prosa sono i due poli dell'opposizione, vigente nella storia della cultura. fra due possibili tipi di discorso; in questa opposizione, il discorso in versi è sentito come il polo marcato rispetto al discorso in prosa. In altre parole, il discorso in prosa (per quanto possa essere artisticamente elaborato) è sentito come la forma di discorso propria della normale comunicazione umana, mentre al discorso in versi si attribuisce una qualche forma di strutturazione che non appartiene al discorso in prosa. L'essenziale di questa strutturazione, quale ne sia la forma, è che essa prescinde da ciò che il discorso comunica, o in altre parole è indipendente per principio dalla struttura di frase, per quanto possano essere numerosi i versi che coincidono con una struttura di frase completa, o i casi in cui una struttura di frase è ripartita fra più versi in corrispondenza delle giunture sintattiche. I casi in cui si riconoscono nel discorso in prosa caratteristiche proprie di quello in versi (per es. la prosa ritmica, o il *cursus* della prosa latina medievale), così come quelli in cui si riconoscono nel discorso in versi caratteristiche proprie del discorso in prosa (quando si parla, per es., di una versificazione 'prosastica'), non sono sentiti come esemplari di un terzo o di un quarto tipo di discorso, ma come effetto dell'interazione fra i due poli fondamentali, che continuano ad essere sentiti come distinti.

§ 2.2. Il principio secondo cui il discorso in versi è tale in quanto è strutturato in modo indipendente dalla struttura di frase, enunciato in Beltrami 1980, è quello che Menichetti 1984, p. 351, ha definito come 'principio di segmentazione', «il suddividersi del discorso in unità versali»[4]. Questo principio, nel caso della versificazione libera, è reso percepibile al destinatario da indici grafici, primo fra tutti l'a capo tipografico. L'a capo non è un fatto metrico, ma in assenza di elementi strutturali diversi dalla pura divisione in versi (in assenza, in particolare, di rego-

[4] Così anche nella sezione introduttiva (*Nozioni preliminari*) di Menichetti 1993. In una prospettiva più ampia di teoria della letteratura, cfr. anche le argomentazioni, più antiche, di Brioschi 1983 [1974], pp. 57-114.

larità nel numero delle sillabe o nella disposizione degli accenti) è indispensabile per la comprensione del ritmo; nell'esecuzione orale della poesia vi corrisponde la pausa, senza la quale, di nuovo, la forma del verso libero non è percepibile[5]. La disposizione grafica della poesia, nella versificazione libera, funziona perciò come una specie di spartito musicale[6], che permette di capire quali sono le misure, per poterne apprezzare il valore ritmico. Un semplice esempio per capirsi: con una ragionevole conoscenza della metrica è facile ricostruire gli endecasillabi sciolti (senza rime) dell'inizio del *Mattino* di Parini, come fu edito nel 1763, se si leggono trascritti come prosa:

> Giovin Signore, o a te scenda per lungo di magnanimi lombi ordine il sangue purissimo celeste, o in te del sangue emendino i difetti i compri onori e le adunate in terra o in mar ricchezze dal genitor frugale in pochi lustri, me Precettor d'amabil Rito ascolta.

Ma non c'è prodigio di scienza metrica che permetta di ricostruire la forma di *Quei tuoi pensieri di calamità* di Sereni (da *Stella variabile*, 1981) dopo averla trascritta come prosa:

> Quei tuoi pensieri di calamità e catastrofe nella casa dove sei venuto a stare, già abitata dall'idea di essere qui per morirci venuto – e questi che ti sorridono amici questa volta sicuramente stai morendo lo sanno e perciò ti sorridono.

Ovvero:

> Quei tuoi pensieri di calamità
>
> e catastrofe
> nella casa dove sei
> venuto a stare, già
> abitata
> dall'idea di essere qui per morirci
> venuto
> – e questi che ti sorridono amici
> questa volta sicuramente
> stai morendo lo sanno e perciò
> ti sorridono.

§ 2.3. Il semplice principio di divisione in unità indipendenti dalla sintassi, però, non definisce il verso nelle poesie di un solo verso, che sono un caso limite, ma esistono anch'esse. È possibile, in questo caso, che l'unico verso corrisponda a un tipo ben noto e riconoscibile; per es. la poesia di Ungaretti *Una colomba*:

> D'altri diluvi una colomba ascolto

[5] In altre parole, l'a capo è indispensabile al verso libero nel senso che, senza di esso, la divisione del testo in versi non è identificabile, ma ciò non ne fa un fatto metrico, come si premura di far notare Esposito 2003, in particolare pp. 17-20.

[6] Il paragone con lo spartito è di Pazzaglia 1990, p. 9, a commento del gioco dei 'bianchi' e degli a capo nella poesia di Caproni *Celebrazione* (in *Il franco cacciatore*, ed. Zuliani 1998, p. 483).

è fatta di un endecasillabo assolutamente regolare, rispetto alla tradizione italiana, e come tale subito riconoscibile. Ma l'unico verso può non corrispondere a nessun modello, come nel caso della poesia di Ungaretti *Mélancolie*:

> un lointain vertige paludéen nous veillons
> [una lontana vertigine palustre noi vegliamo]

In questo caso l'unico dato è che nel sistema culturale in cui si trovano Ungaretti e il suo destinatario si è pronti a prendere questa sequenza di parole come un verso.

Una definizione sufficientemente generale da cogliere ogni aspetto della versificazione libera, oltre che di quella regolare, dev'essere perciò duplice: (1) il discorso in versi è articolato in segmenti indipendenti dalla struttura di frase; (2) il verso è l'elemento minimo della versificazione che può costituire un discorso in versi compiuto.

§ 2.4. Ciò che distingue la versificazione libera da quella regolare è che il progetto sul quale si fonda l'architettura del testo è ogni volta individuale, sia al livello delle articolazioni maggiori (per es. la divisione in strofe) sia a quello della forma di ogni singolo verso; vi possono rientrare, e vi rientrano di fatto in una gran parte della poesia moderna, anche le misure tradizionali, immutate o alterate, ma sempre per una scelta contingente, non imposta dalla grammatica della forma metrica. La versificazione libera può perciò essere oggetto di una descrizione stilistica, che può individuare tendenze generali e tipologie comuni a più testi o autori, ma non di una grammatica, che definisca un sistema di regole. Oggetto di questo manuale è principalmente la grammatica, dunque la versificazione regolare della tradizione italiana; alla versificazione libera si dedicherà qualche annotazione alla fine del secondo e del terzo capitolo[7].

1.2. Metro e ritmo

§ 3. Come ogni altro atto di espressione linguistica, il discorso in versi si attua nel tempo: il tempo reale della dizione o della lettura, o il tempo virtuale presupposto dalla lettura mentale. Proprio di ogni forma di versificazione, regolare o libera, è il r i t m o[8], cioè, nel senso più generale, il disporsi nel tempo di elementi riconoscibili e significativi:

[7] Fatte queste precisazioni, e chiarito che il libro si occupa della versificazione e non della poesia, si userà qui liberamente anche il termine 'poesia', intendendo il discorso in versi e le sue forme.

[8] «Per 'ritmo' si intende abitualmente tutto ciò che si alterna regolarmente, indipendentemente dalla identità di ciò che effettivamente si alterna. Il ritmo musicale è un alternarsi di suoni nel tempo, quello poetico un alternarsi di sillabe nel tempo, quello coreografico un alternarsi di movimenti nel tempo» (Osip Brik, in Todorov 1968, p. 153). Cfr. Benveniste 1971, pp. 390-400 (*La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*).

nella versificazione italiana, alternanze (regolari o irregolari) di sillabe toniche e sillabe atone, ritorno a una certa distanza di suoni uguali (rima, assonanza, allitterazione, secondo schemi più o meno regolari, o anche senza nessuno schema), rapporti di uguaglianza o discordanza fra misure sillabiche (numero di sillabe dei versi), o configurazioni di tutti questi elementi; a un livello superiore, il gioco di proporzioni fra parti del testo composte di più versi.

Il m e t r o[9] è la norma entro la quale il ritmo si realizza. Per toccare ancora della versificazione libera, il 'minimo del metro', che in questa si può verificare, consiste nel fatto che il discorso si articola in versi, delimitati da un inizio e da una fine di verso. Al di là di questa condizione minima, nella poesia libera si riconosce e si può descrivere un ritmo, ma non un metro. Nella poesia regolare, il metro è l'insieme degli elementi e delle regole che definiscono un modello: violandoli, il testo corrisponderebbe a un altro modello, oppure a nessun modello.

§ 3.1. Si prenda come esempio un verso, il settenario. Il metro consiste nel fatto che le sillabe sono sette e la sesta è tonica (computo delle sillabe e tonicità dipendono da regole che si esporranno più avanti). In un testo in settenari, un verso che conti più o meno di sette sillabe è un'infrazione al metro (perché non è un settenario); altrettanto è un'infrazione che la sesta non sia tonica (anche in questo caso, come si vedrà, le sillabe computate secondo la metrica non sarebbero sette). Che le sillabe dalla prima alla quinta portino o meno accenti di parola o di frase non è invece vincolato dal metro, e appartiene esclusivamente al ritmo. Di fatto, è raro che la quinta sillaba di un settenario, a contatto della sesta, che è necessariamente tonica, sia tonica anch'essa (sugli accenti consecutivi cfr. § 29). Se questo avviene, il settenario suonerà insolito, come questo di Parini: «o d'oro e d'onor brame» (*La vita rustica*, 2): si potrà discutere di come un verso del genere debba essere pronunciato (si dirà «o d'oro e d'onór bráme», con una lieve inevitabile pausa fra *onór* e *bráme*, o si anticiperà l'accento di *onor*: «o d'oro e d'ónor bráme»?), si potrà anche censurare, per ragioni di gusto, un verso cosiffatto (così Levi 1930)[10], ma non si può dire che il metro sia violato. È possibile, però, che, in un determinato contesto, il metro del settenario sia definito in modo più restrittivo: è quello che Fasani 1988, p. 17, chiama il settenario 'melico', «perché ricorre soprattutto nelle arie dei melodrammi, come in quelli del Metastasio e del Da Ponte», nel quale non è (quasi) mai tonica la terza sillaba. In questo metro, la presenza di una terza sillaba tonica sarà sentita come un'infrazione, sia pure di grado minore rispetto a un'oscillazione nel numero delle sillabe, e per converso il fatto che la terza sillaba sia atona si dovrà considerare come un fatto dovuto al

[9] 'Metro' significa 'misura' (lat. *metrum*, gr. *métron*); nella metrica quantitativa classica designa l'unità di misura della versificazione, che può coincidere con un piede (unità strutturata di sillabe lunghe e brevi) o con due, e il verso in quanto struttura di piedi. Rispetto all'opposizione tra metro e ritmo di cui si parla qui, ha significato diverso l'opposizione fra 'metro, poesia metrica' e 'ritmo, poesia ritmica' nella poesia mediolatina, cfr. §§ 51-52.

[10] Levi giudica il verso in questione a partire dall'idea che due accenti consecutivi non siano possibili:«Mi sia lecito avvertire che la successione di due toniche è da fuggirsi, poiché il far indietreggiare l'accento e leggere non *onór* [...], come vuole la grammatica, ma *ónor* [...], come vuole il verso, è operazione che si compie non senza sforzo. Il Parini, poeta sapiente ma di non facile vena, c'è caduto spesso» (p. 455).

metro, e non come una scelta ritmica. Per altri tipi di verso, e in particolare per l'endecasillabo, è più complesso definire esattamente il metro, e conseguentemente anche descrivere il ritmo in rapporto al metro.

§ 3.2. Al di sopra della forma del verso, appartengono al metro le strutture regolari in cui si articola la successione dei versi, in particolare, per es., le strutture strofiche: numero di versi per strofa, disposizione dei tipi di verso per strofa (se se ne alternano di diversi), schemi delle rime; così anche, per es., gli schemi delle rime dei testi non strofici, e numerosi altri fatti che si descriveranno nel seguito. Appartiene al ritmo il rapporto fra le strutture sintattiche e le unità metriche, versi e strofe (frasi coincidenti con versi, oppure disposte a cavallo fra un verso e l'altro o fra più versi, giunture metriche in corrispondenza della fine del verso o all'interno, ordine degli elementi nella frase), e in generale il modo in cui il discorso si articola entro il metro. In altre parole il ritmo è il risultato effettivo, nella scansione temporale del testo, dell'elaborazione di un discorso che soddisfa le norme metriche, con la valorizzazione di tutti gli elementi facoltativi.

§ 4. I concetti di metro e ritmo possono servire a precisare l'opposizione e al tempo stesso integrazione fra aspetti istituzionali e aspetti individuali della versificazione. Si può aggiungere che nella pratica metro e ritmo non sono del tutto separabili: nel discorso in versi, infatti, niente è totalmente obbligatorio, perché uno spazio di innovazione, minima o radicale, è sempre disponibile, e niente è totalmente facoltativo, perché ogni discorso si svolge non nel vuoto, ma in un contesto di attese.

Quanto al metro, bisogna rilevare la differenza tra due livelli, rispetto ai quali l'opposizione fra istituzionale e individuale, obbligatorio e facoltativo, modello ereditato e innovazione si configura in un modo diverso: il primo è quello della prosodia, il secondo è quello delle forme metriche.

§ 4.1. La prosodia[11] riguarda il trattamento degli elementi di suono che formano il verso (sillabe, accenti) e lo mettono in relazione con altri versi (rima). In base a questo trattamento, un verso è considerato da un lato *quel particolare verso*, dall'altro un verso *regolare*, *accettabile*, *corretto*. La natura delle regole riguardanti la prosodia dipende in parte dalla lingua, in parte dal contesto storico, quasi per niente, nella storia della metrica, da iniziative individuali: è sintomatico che per i versi italiani, e per i versi romanzi[12] in generale, si parli per lo più di 'origini' (ponendone il problema, che è piuttosto complesso), e non di 'invenzione'. Con il termine 'origine, origini' si designano le cose dal punto di vista dell'oggetto, che in un primo tempo non esisteva e poi ha cominciato ad esistere, ma non necessariamente da un momento all'altro; si può pensare ad un processo graduale, al quale possono avere collaborato più mani, in un lavoro collettivo il cui soggetto può essere il 'popolo' (secondo l'idea romantica delle origini delle

[11] Si usa il termine con un minimo di arbitrarietà rispetto al significato corrente nella linguistica moderna, nella quale si dicono *tratti prosodici* le relazioni tra i suoni nella catena parlata: accento (relazione di intensità, forte / debole, o di tono, alto / basso), intonazione (ascendente / discendente), quantità (lunga / breve). Nella metrica classica, *prosodia* designa l'insieme delle regole riguardanti la quantità delle sillabe e la combinazione delle sillabe lunghe e brevi in piedi, metri, versi.

[12] Con il termine 'romanzo' ci si riferisce al complesso delle lingue e letterature neolatine, e in particolare alla loro fase medievale; con il termine 'galloromanzo' al sistema linguistico e letterario costituito nel Medioevo dal francese e dal provenzale.

letterature romanze, che ha avuto un forte peso anche in una stagione degli studi di metrica), o più semplicemente i poeti, che non creano il modello dei versi che usano, ma con il loro uso, in rapporto gli uni con gli altri e con il loro pubblico, contribuiscono a modificarlo nel tempo. 'Inventori' di versi si considerano invece, per es., gli sperimentatori della metrica cosiddetta barbara (cfr. §§ 161-174): ma in questo campo il concetto di 'invenzione' sembra portare con sé una certa connotazione di artificialità.

§ 4.2. Nel caso delle forme metriche, invece, l'iniziativa individuale è molto più rilevante; non a caso si parla di *invenzione del sonetto* (era nel titolo di Wilkins 1959, *The invention of the Sonnet*, ed è ritornato nei titoli di Menichetti 1975, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, e di Antonelli 1989, *L'invenzione del sonetto*), e di *invenzione della sestina* (così suona il titolo di Roncaglia 1981). *Invenzione* presuppone un inventore, e infatti dietro i saggi di Roncaglia e di Antonelli ci sono i nomi di Arnaut Daniel per la sestina e di Giacomo da Lentini per il sonetto. Nella discussione sull'ottava rima, che è stata accesa per un certo tempo nei decenni passati (cfr. § 74), si sono opposte da un lato l'idea dell'*invenzione*, da parte di Boccaccio (Dionisotti, Roncaglia, Gorni), dall'altro quella delle *origini*, dalla galassia della poesia narrativa delle laudi e dei cantari (Balduino); nessuno ha mai messo in dubbio, invece, che Dante sia inventore della terza rima, per spiegare la quale, piuttosto che di *origini*, si è parlato di *precedenti*, forme esistenti a partire dalle quali Dante avrebbe creato il suo metro, ovvero, a seconda delle opinioni, il serventese (una forma per la quale si è parlato di origini) e il sonetto (che avrebbe, come si è detto, un inventore). A parte queste divagazioni su invenzione e origini delle forme metriche, è importante rilevare che la maggior parte di queste, se non tutte, consentono margini più o meno ampi nella costruzione della struttura del testo: per es. nel sonetto, al di là del fatto che i versi sono 14, articolati in due parti principali, gli schemi delle rime sono variabili; nella canzone cosiddetta petrarchesca, la più regolare tra le forme della canzone, è variabile la costruzione della stanza (o strofa), sia nelle dimensioni delle sue parti, sia nell'uso e nella sequenza di versi di varia misura (fondamentalmente endecasillabo e settenario), sia negli schemi delle rime. In queste e in altre forme metriche il metro entro il quale il discorso in versi viene articolato è in parte accettato a partire da una grammatica preesistente, in parte costruito dal poeta in un modo sempre nuovo.

1.3. Misure della versificazione

1.3.1. Computo delle sillabe

§ 5. Il concetto di metro comporta quello di 'misura': ciò vale in vario modo per tutti gli aspetti della versificazione, ma in particolare per la misura del verso.

Il verso italiano, come il verso romanzo in genere, è definito dal numero delle sillabe; in altre parole, nella metrica italiana due versi sono dello stesso tipo se hanno lo stesso numero di sillabe. A questo coerentemente si riferisce la nomenclatura: *endecasillabo* '(verso) di undici sillabe', *settenario* '(verso) di sette (sillabe)' ecc.

La nozione di s i l l a b a è tra quelle la cui definizione, in linguistica, è particolarmente complessa, come per es. quella di 'parola', ma che al

tempo stesso sono intuitivamente chiare ai parlanti. Per lo scopo presente, basterà dire che in italiano (e nelle lingue romanze) la sillaba è una unità ritmica della catena parlata, nella quale è l'elemento minimo che in condizioni normali può essere pronunciato da solo. Al suo centro ha una vocale ('apice sillabico', o 'nucleo'), preceduta e seguita, non obbligatoriamente, da fonemi[13] non sillabici, cioè che da soli non costituiscono una sillaba, consonanti e semiconsonanti ('attacco' prima dell'apice sillabico, 'coda' in chiusura)[14]. Esempi di sillaba sono *a* di 'a-mo' (solo apice sillabico), *ma* di 'ma-re' (attacco e apice sillabico), *ar* di 'ar-te' (apice sillabico e coda), *mar* di 'mar-te' (attacco, apice sillabico e coda).

La caratteristica dell'italiano (e delle lingue romanze) pertinente per la metrica è che le sillabe sono percepite come se fossero tutte uguali per durata (*isocronismo sillabico*). Due parole sono sentite 'lunghe uguali' se contengono lo stesso numero di sillabe, non lo stesso numero di fonemi. Per esempio, giudicando a orecchio, senza farsi ingannare dalla scrittura, le parole *cosa*, *costo*, *strambo* sono sentite come 'lunghe uguali', sebbene contino rispettivamente 4, 5 e 7 fonemi (ma sono tutte di 2 sillabe); la parola *strambo* sarà sentita 'più breve' di *anima*, sebbene conti 7 fonemi contro 5 (ma 2 sillabe contro 3). In italiano la sillaba si presta dunque 'naturalmente' ad essere usata come 'unità di tempo'[15].

Proprio dal punto di vista del computo delle sillabe, tuttavia, la versificazione si distingue in modo evidente dalla prosa[16] in due punti: il primo è il trattamento degli incontri di vocali all'interno di parola o fra parole consecutive; il secondo, e più importante, è il concetto di 'numero di una serie di sillabe'.

[13] Con la dovuta approssimazione, un fonema è un suono significativo, cioè tale da permettere di opporre una parola a un'altra a parità di tutti gli altri suoni ('coppia minima'), per es. *c* di *callo* contro *g* di *gallo*. Nell'uso normale della lingua si percepiscono i fonemi, non le varianti contestuali: per es. in italiano non si percepisce la differenza fra la *n* di *stando* (*n* dentale) e quella di *stanco* (*n* velare), perché le due varianti sono condizionate dal punto di articolazione della consonante successiva, e non esistono parole che si oppongono per *n* velare contro *n* dentale (cfr. invece, in inglese, *thin* 'sottile' con *-n dentale* contro *thing* 'cosa' con *-n* velare, scritta *ng*).

[14] Nucleo e coda insieme formano la 'rima', termine della fonologia che è in relazione col fatto che nella rima propriamente detta non conta la parte della sillaba tonica che precede la vocale (cfr. § 34).

[15] Cfr. Bertinetto 1977, che discute l'opposizione tra lingue 'a isocronismo sillabico' (come l'italiano, e in genere le lingue romanze) e lingue 'a isocronismo accentuale' (come l'inglese). 'Isocronismo' significa 'uguale durata nel tempo' di determinati eventi; nel nostro caso, si tratta della pronuncia di sillabe, gruppi di sillabe, enunciati. Le lingue a isocronismo sillabico «tendono a presentare enunciati isocroni [cioè di uguale durata nel tempo] ogni qualvolta il numero delle sillabe che li compongono è identico»; le lingue a isocronismo accentuale, invece, «tendono a raggiungere il medesimo effetto quando gli enunciati sono composti da uno stesso numero di unità ritmiche [cioè comprendono un uguale numero di accenti, o meglio di sillabe toniche], indipendentemente dalla loro estensione sillabica». Cfr. le osservazioni sul francese di Cornulier 1982, pp. 58 ss.

[16] Questa distinzione tra lingua poetica e lingua della prosa è evidente all'interno della versificazione 'regolare' (con qualche precisazione, cfr. nelle note successive Menichetti 1986, 1993 e Floquet 2009); è un problema delicato stabilire fino a che punto e in che modi essa valga anche all'interno della versificazione libera (cfr. § 179.1).

§ 6. Quando due vocali sono consecutive, fra due parole o all'interno di parola, la lingua poetica italiana ammette che esse valgano per una o per due sillabe, con una scelta che il lettore deve interpretare per ricondurre il verso ad un modello regolare[17]. La libertà di questa scelta è però limitata (cfr. §§ 114-120) e variabile attraverso le epoche letterarie, i generi, gli stili. Col variare di questa libertà, varia anche il valore di 'trasgressione' o di 'irregolarità' degli usi eccezionali, volontari, oppure dovuti a trascuratezza o ignoranza, che pure esistono nella storia della poesia.

Si dice d i è r e s i il caso in cui, entro una parola, un nesso di due vocali normalmente monosillabico è usato come un bisillabo; s i n e r e s i il caso contrario, in cui un nesso normalmente bisillabico è usato come un monosillabo[18]. In parole che hanno un uso letterario sostanzialmente oscillante, è inevitabile prendere dieresi e sineresi più semplicemente come termini correlativi: si ha dieresi quando un nesso di due vocali entro parola vale due sillabe, sineresi quando ne vale una sola, senza il sottinteso che il caso contrasti con l'uso normale. Un esempio di oscillazione può essere *ubbidïente* (5 sillabe) contro *ubbidiente* (4 sillabe: è la forma normale nel parlato, ma alterna con l'altra nella lingua poetica). Un caso di sineresi contrastante con la divisione sillabica normale è l'uso antico come monosillabi di *gioia*, *noia*, *-aio* (per es. *migliaio* e *Tegghiaio* bisillabi in Dante). Un esempio di dieresi contrastante con la lingua corrente è *ïo* bisillabo più volte nella *Divina Commedia* (e non solo). In certe epoche della versificazione italiana, per esempio in parte della poesia sette-ottocentesca, si è ritenuto di poter fare due sillabe di quasi ogni nesso di due vocali; nel complesso della tradizione è però maggioritario il rispetto, più o meno consapevole, di regole legate alla fonetica e all'etimologia (su tutto ciò cfr. §§ 114-118).

§ 7. Nel caso in cui si incontrino vocale finale di parola e vocale iniziale della parola successiva, la soluzione normale nella poesia italiana si dice s i n a l è f e: le due vocali valgono per una sillaba sola. Il caso contrario, più raro, e tendenzialmente escluso (con varie eccezioni) dalla tradizione lirica petrarchistica, si dice d i a l è f e: le due vocali valgono per due sillabe[19]. La posizione più favorevole alla dialefe è dopo vocale

[17] Nella poesia 'regolare' dell'Ottocento e del Novecento, e nel caso degli incontri di vocali entro parola, è spesso l'autore a segnalare la soluzione, usando la dieresi grafica (due punti sovrapposti, come in *ubbidïente* cit. di seguito nel testo); così fanno spesso (ma non sempre) anche gli editori moderni di testi antichi.

[18] Così induce a definire Menichetti 1993, p. 182 (anticipato da Menichetti 1986, pp. 17-19), non senza qualche rigidità. Non è accettabile come regola generale l'affermazione di Menichetti 1986, p. 18: «Quasi inutile precisare che, nella tradizione letteraria italiana, per sillabazione nella lingua non si può intendere altro che la sillabazione fiorentina», da cui discende l'impostazione di Menichetti 1993 (chiarimenti alle pp. 179-181), tanto più che il punto di riferimento concreto è poi la pronuncia del fiorentino attuale. Del manuale di Menichetti non è per questo meno importante l'eccezionale ampiezza degli spogli. Pur con tutte le incertezze che ciò può comportare, ci si è qui basati sull'osservazione delle regolarità e irregolarità di comportamento della lingua poetica, nella sua complessità non sempre motivabile col riferimento a un singolo tipo linguistico.

[19] Nel caso della sinalefe / dialefe, sarebbe però troppo meccanico opporre, come spesso implicitamente si fa, una 'scansione normale' della lingua, in cui ogni vocale iniziale

tonica; anche Petrarca, molto più incline alla sinalefe che alla dialefe, qui mostra un uso oscillante (per la trattazione relativa cfr. §§ 119-120):

Son animali al mondo de sì^altera (*Rvf.* 19, 1)
Ma pur sì äspre vie né sì selvagge (*Rvf.* 35, 12)

§ 8. L'altro dei due punti citati come peculiari della lingua poetica, il concetto di 'numero di una serie di sillabe' (che si può indicare col termine di s i l l a b i s m o), è quello più propriamente caratterizzante. Nella metrica italiana, come in genere in quella romanza, il numero di una serie di sillabe è legato alla posizione dell'ultimo accento; due serie di sillabe sono numericamente uguali se l'ultima sillaba tonica è nella stessa posizione, indipendentemente dal fatto che essa sia l'ultima (esempio 1), o che invece sia seguita da una (esempio 2) o due sillabe atone (esempio 3). I tre versi che seguono, nei quali l'ultima sillaba tonica è la 10ª, hanno quindi la stessa misura (sono tre endecasillabi):

(1) '*Sperent in te*' di sopr'a noi s'udì;
(2) a che rispuoser tutte le carole. (*Par.* XXV 98-99)
(3) Già non compié di tal consiglio rendere (*Inf.* XXIII 34)

Nella terminologia italiana ha prevalso l'uso di definire la misura del verso dall'uscita parossitona (penultima sillaba tonica e ultima atona, esempio 2; la si dirà per semplicità, con riferimento all'uso italiano, uscita p i a n a), certo perché essa è quella di gran lunga più usuale. I tre versi citati si dicono perciò di 11 sillabe, 'endecasillabi': il primo con uscita ossitona (ultima sillaba tonica), che si dirà t r o n c a ('endecasillabo tronco'), il secondo con uscita piana ('endecasillabo piano'), il terzo con uscita proparossitona (terzultima sillaba tonica, ultime due atone), che si dirà s d r u c c i o l a ('endecasillabo sdrucciolo')[20]. In altre parole, la terminologia italiana definisce la misura del verso contando sempre una sillaba in

o finale di parola, in assenza di elisione (*l'uomo*), varrebbe per una sillaba a sé ('figura' sarebbe dunque la sinalefe, caratterizzante il discorso poetico), e una 'scansione metrica' o poetica, nella quale di regola vocale finale di parola e iniziale della successiva dovrebbero valere per una sillaba sola ('figura' sarebbe dunque la dialefe). In realtà anche nel parlato comune la scansione del nesso di vocale finale di parola con vocale iniziale della successiva è oscillante secondo i vari casi, secondo il contesto di intonazione e la velocità del discorso; questa varietà può essere funzionalizzata anche in prosa. Viene in mente un passo del cap. II dei *Promessi Sposi*: [Don Abbondio:] «E poi c'è degli imbrogli.» [Renzo:] «Degl'imbrogli?...» (ma l'alternanza, fatta notare dai commenti, è qui probabilmente involontaria, come mi suggerisce Teresa Poggi Salari, cfr. il commento della stessa in c. di s.). Floquet 2009 sostiene giustamente l'opportunità di distinguere i casi in cui elisione e iato sono dovuti a regole della fonologia della lingua da quelli in cui sinalefe e dialefe sono giustificate da un uso specifico della lingua poetica.

[20] Nella tradizione galloromanza (francese e provenzale) che è alla base di questo concetto del sillabismo (cfr. § 57), passato nelle altre tradizioni romanze e in particolare in quella italiana, la misura del verso è definita anche nella terminologia dalla posizione dell'ultima tonica; quindi i tre versi citati si direbbero di 10 sillabe (décasyllabes). Nella stessa tradizione l'uscita piana si dice 'femminile', quella tronca 'maschile'; le uscite sdrucciole in francese e in provenzale non esistono, perché non esistono parole sdrucciole.

più rispetto all'ultima tonica. La terminologia, però, non deve ingannare sul fatto che la sillaba caratterizzante, per la misura, è l'ultima tonica.

§ 9. I versi italiani sono dunque i seguenti:

L'e n d e c a s i l l a b o (cfr. §§ 126-129), che ha come ultima sillaba tonica la 10ª, e 11 sillabe in totale se l'uscita è piana (v. gli esempi al § 8).

Il d e c a s i l l a b o (cfr. §§ 130-132): ultima sillaba tonica la 9ª, 10 sillabe se l'uscita è piana:

La partenza che fo dolorosa (Onesto da Bologna, IV, 1).

Il n o v e n a r i o (cfr. §§ 133-135): ultima sillaba tonica l'8ª, 9 sillabe se l'uscita è piana:

Dal Libano trema e rosseggia (Carducci, *RR.*, Jaufré Rudel, 1).

L'o t t o n a r i o (cfr. §§ 136-137): ultima sillaba tonica la 7ª, 8 sillabe se l'uscita è piana:

Quanto è bella giovinezza (Lorenzo de' Medici, *Canzona di Bacco*, 1).

Il s e t t e n a r i o (cfr. §§ 138-139): ultima sillaba tonica la 6ª, 7 sillabe se l'uscita è piana:

Chiare, fresche et dolci acque (*Rvf.* 126, 1).

Il s e n a r i o (cfr. § 140): ultima sillaba tonica la 5ª, 6 sillabe se l'uscita è piana:

Fantasma tu giungi (Pascoli, *Myr.*, *Canzone d'aprile*, 1).

Il q u i n a r i o (cfr. § 141): ultima sillaba tonica la 4ª, 5 sillabe se l'uscita è piana:

non per mio grato (Dante, *Rime* 27, 2).

Il q u a d r i s i l l a b o (o quaternario; cfr. § 142): ultima sillaba tonica la 3ª, 4 sillabe se l'uscita è piana:

ride il cielo (Chiabrera, *Omai fugge in Tracia il gielo*, 2).

Il t r i s i l l a b o (o ternario; cfr. § 143), infine, ha la 2ª come ultima, e unica sillaba tonica, tre sillabe se è piano. Si può parlare anche di un verso di due sillabe (b i s i l l a b o), formato da una qualunque parola isolata accentata sulla 1ª sillaba (compreso un monosillabo isolato), mentre non ha senso, nella terminologia italiana, parlare di un verso di una sola

sillaba (perché, appunto, una parola di una sillaba dà luogo, se isolata, a un verso di due).

Si aggiungano all'elenco le misure doppie, descrivibili nei termini delle misure semplici che le compongono: il doppio quinario (cfr. § 144), il doppio senario (cfr. § 145), il doppio settenario (o alessandrino, o martelliano; cfr. § 146), il doppio ottonario (cfr. § 147).

§ 10. L'equivalenza della misura di versi con uscita tronca, piana o sdrucciola, purché l'ultima sillaba tonica sia nella stessa posizione, è un fatto evidente in tutta la pratica della versificazione italiana, anche se la trattatistica antica non è affatto chiara su questo punto (cfr. Beltrami 1990). Tuttavia, nella poesia italiana come in quella galloromanza, non è affatto vero che verso tronco, piano e sdrucciolo siano *sempre* sostituibili, cioè usabili indifferentemente l'uno per l'altro, in ogni tipo di testi. Bisogna invece osservare che, nell'assoluta prevalenza delle uscite piane nella tradizione italiana, l'uso 'casuale' o 'libero' del verso tronco o sdrucciolo è proprio soprattutto dei metri non lirici (si vedano per es. i pochissimi versi tronchi e sdruccioli della *Divina Commedia*); altrimenti le uscite tronche o sdrucciole sono impiegate per lo più secondo uno schema preciso. Si vedano schemi di sonetto tutto in versi sdruccioli, o tutto in versi tronchi, o misto di piani e sdruccioli, piani e tronchi, descritti da Antonio da Tempo (cfr. §§ 77, 203); la terza rima bucolica, tutta in sdruccioli (cfr. §§ 77, 227); l'endecasillabo non rimato, sempre sdrucciolo, della commedia cinquecentesca (cfr. §§ 96, 166); l'ode-canzonetta, nella quale versi piani, tronchi e sdruccioli occupano posizioni definite nello schema della strofa, e i versi tronchi sono usati frequentemente, in posizione finale di strofa, per collegare le strofe a coppie (cfr. §§ 97, 259-264). Tutti questi usi del verso tronco e del verso sdrucciolo sono legati ai generi metrici e letterari, come si vedrà meglio nella trattazione relativa alle diverse forme.

1.3.2. Misura sillabica e schema accentuativo

§ 11. Due versi che coincidono nella misura sillabica (trascurando ora il problema dell'uscita piana, tronca o sdrucciola) sono in genere sostituibili fra loro, come realizzazioni dello stesso tipo di verso, anche se presentano all'interno una diversa disposizione di accenti (per numerosi problemi implicati, cfr. §§ 24-31). Questa regola, enunciata da Elwert 1973, p. 2, va temperata con alcune eccezioni.

La prima riguarda i tipi di verso caratterizzati da una sola disposizione interna di accenti (da un solo s c h e m a a c c e n t u a t i v o); nei testi che si conformano a questi tipi, la forma del verso (il metro) comprende sia il numero di sillabe, sia lo schema accentuativo (versi ad a c c e n t i f i s s i). In particolare, ciò riguarda l'ottonario accentato sulla 3ª sillaba (oltre che sulla 7ª: cfr. §§ 136-137), il novenario accentato sulla 2ª e sulla 5ª (oltre che sull'8ª: cfr. §§ 133-135) e il decasillabo accentato sulla 3ª e sulla 6ª (oltre che sulla 9ª: cfr. §§ 130-132). Per questi tipi di verso (non per altri tipi di ottonario, novenario e decasillabo) ciò significa che un verso che manchi dell'accento in una di queste posizioni si può considerare o eccezionale o erroneo, con diversa motivazione a seconda degli autori o dei testi. Anche nell'endecasillabo è obbligatorio

che sia tonica o la 4ª o la 6ª sillaba; un endecasillabo in cui queste due sillabe non siano entrambe atone (mentre possono essere entrambe toniche) si dirà e n d e c a s i l l a b o c a n o n i c o (cfr. §§ 126-128). Un endecasillabo in cui siano atone sia la 4ª, sia la 6ª sillaba si dice 'non canonico' (cfr. § 129): in certe epoche (in particolare nel Duecento) è ammissibile, anche se raro; nella poesia del Novecento è più consueto (ma siamo nell'epoca della versificazione libera); in altre epoche e in altri contesti è proprio di autori marginali rispetto alla cultura poetica prevalente in Italia, o è dovuto ad una trasgressione deliberata, oppure si dovrà considerare semplicemente erroneo (da addebitare a errori della tradizione manoscritta o delle stampe). Sul concetto di 'accento obbligatorio' cfr. §§ 24-29.

§ 12. Si anticipano qui gli schemi accentuativi normali dei versi italiani, dei quali si dirà più volte più avanti (si ripete per chiarezza anche l'accento ovvio sulla sillaba che definisce la misura, per es. la 10ª per l'endecasillabo).

L'endecasillabo canonico (cfr. §§ 126-128) è accentato di regola sulla 4ª, 8ª e 10ª o sulla 4ª, 7ª e 10ª (forme cosiddette *a minore*, con accento obbligatorio sulla 4ª e accento principale sull'8ª o sulla 7ª, cfr. § 25), oppure sulla 6ª e 10ª (*a maiore*)[21]:

4ª-8ª-10ª in sul mio prímo gioveníle erróre (*Rvf.* 1, 3)
4ª-7ª-10ª et viene a Róma, seguéndo 'l desío (*Rvf.* 16, 9)
6ª-10ª A qualunque animále alberga in térra (*Rvf.* 22, 1)

Il decasillabo, nella forma ad accenti fissi (cfr. §§ 130-132), è accentato sulla 3ª, 6ª e 9ª.

S'ode a déstra uno squíllo di trómba (Manzoni, Coro del *Carmagnola*, 1)

Il novenario, nella forma ad accenti fissi (cfr. §§ 133-135), è accentato sulla 2ª, 5ª e 8ª.

A' piédi del vécchio maniéro (Pascoli, *C. Cast.*, *La canzone dell'ulivo*, 1)

L'ottonario, nella forma ad accenti fissi (cfr. §§ 136-137), è accentato sulla 3ª e 7ª.

Su 'l castéllo di Veróna (Carducci, *RN.*, *La leggenda di Teodorico*, 1)

Il settenario (cfr. §§ 138-139), se si prescinde da restrizioni particolari in certi generi (cfr. § 139), è un verso ad accentazione libera; si può esprimere questo concetto dicendo che un settenario è regolare 'se ha l'accento su una delle prime 4 sillabe' oltre che sulla 6ª. Per es.:

[21] Anche *a minori* e *a maiori*: «la desinenza in *-i* è quella stessa, del latino scolastico medievale, che compare in "a priori" e "a posteriori"» (Menichetti 1993, p. 397).

1ª-6ª mái né sì molli spírti (Carducci, *RN.*, *Primavere elleniche*, III, 27)
2ª-6ª battéa con faticóso (ivi, 7)
3ª-6ª al natívo orïénte (ivi, 16)
4ª-6ª rabbrividían le róse (ivi, 4)

Il senario (cfr. § 140) è normalmente accentato sulla 2ª e 5ª:

su l'úmida zólla (Pascoli, *C. Cast.*, *La bicicletta*, II, 4)

Il quinario (cfr. § 141) oscilla con una certa libertà tra una forma con accenti di 1ª e 4ª e un'altra con accenti di 2ª e 4ª.

1ª-4ª ré del convíto (Carducci, *A Satana*, 20)
2ª-4ª princípio imménso (ivi, 2)

Quanto al quadrisillabo (cfr. § 142), al trisillabo (cfr. § 143) e al bisillabo è difficile (o impossibile) parlare di una tonica pertinente oltre quella che definisce la misura.

§ 13. La seconda eccezione al principio che i versi che coincidono nella misura sono sostituibili fra loro riguarda una parte dei cosiddetti metri 'barbari', cioè le forme di verso elaborate dal Cinquecento in poi a imitazione della versificazione latina (il termine spetta propriamente alla metrica barbara carducciana). Per fare un solo esempio, nelle strofe alcaiche di Chiabrera e in una parte di quelle di Carducci il quarto verso è un decasillabo con la 6ª sillaba sistematicamente atona, e ciò lo rende in genere simile a un doppio quinario (cfr. § 172).

§ 14. La tendenza ai versi ad accento fisso, propria in parte della poesia popolareggiante (si vedano le ballate in ottonari diffuse nel Quattrocento), e viva nelle canzonette di Chiabrera e nella tradizione che ne deriva, è particolarmente caratteristica della poesia dell'Ottocento. Riprendendo in parte questa tradizione, in parte sviluppando le suggestioni del proprio modo di intendere la metrica barbara, Pascoli (ed è la terza eccezione) rende sistematica in una parte della sua produzione l'opposizione tra versi di uguale misura sillabica e diverso schema accentuativo (su questo aspetto della prosodia pascoliana cfr. § 108). Valga come esempio la costruzione di quartine in cui i versi dispari sono novenari con accenti sulla 1ª, 3ª (o una delle due) e 5ª sillaba, e i versi pari novenari con accenti sulla 2ª e 5ª, in poesie come *La voce* (*C. Cast.*):

1ª-3ª-5ª-8ª C'é una vóce nélla mia víta,
2ª-5ª-8ª che avvérto nel púnto che muóre;
1ª-3ª-5ª-8ª vóce stánca, vóce smarríta,
2ª-5ª-8ª col trémito dél batticuóre (1-4).

1.3.3. Parisillabi e imparisillabi

§ 15. Dante, primo trattatista di metrica italiana col secondo libro del *De vulgari eloquentia*, è anche il primo a nominare i versi dalla misura nel senso che si è detto; ed è il primo a stabilire una distinzione tra versi imparisillabi e versi parisillabi (di numero di sillabe dispari o pari). A questa distinzione

Dante annette un giudizio di valore: raccomanda per lo stile elevato gli imparisillabi (primo fra tutti l'endecasillabo), ad eccezione del novenario (dichiarato fastidioso e da lasciarsi, se mai l'hanno usato, agli autori più antichi)[22], e dichiara di scarso valore i parisillabi[23]. L'opposizione tra imparisillabi e parisillabi merita un cenno, perché è di quelle che hanno avuto largo corso negli studi di metrica, e non solo in Italia[24].

Gli aspetti principali di questa distinzione nella metricologia italiana sono generalmente tre. 1) Gli imparisillabi hanno ritmo più vario, contro la tendenza dei parisillabi ad avere gli accenti sempre sulle stesse sillabe. 2) Il novenario, pur essendo imparisillabo, è in realtà accomunato ai parisillabi dalla fissità degli accenti[25]. 3) Imparisillabi e parisillabi non possono essere mescolati nello stesso testo. Queste affermazioni sono parzialmente giustificate dalla storia della poesia italiana: i versi più variati nel loro uso sono l'endecasillabo e il settenario; il novenario è pochissimo usato dopo il Duecento[26], e quando ricompare nell'Ottocento è fondamentalmente un verso ad accenti fissi; dopo il Duecento, la tradizione italiana non usa mescolare imparisillabi e parisillabi se non in rare occasioni.

Il valore teorico della distinzione, invece, è praticamente nullo, come avviene quando caratteristiche metriche vengono dedotte da principi astratti anziché dai fatti storici: in altre parole è la storia degli usi del verso da parte dei poeti, non il numero pari o dispari delle sillabe, che fa sì che certi versi siano più o meno ricchi di possibilità ritmiche di certi altri; niente oltre il fatto che così non è stato per ragioni storiche impedisce di immaginare come possibile una storia della poesia italiana in cui si fosse imposto con grande varietà di usi e di forme un verso di dieci o di dodici sillabe anziché di undici[27]. Anche in Francia si è opposto impa-

[22] *Dve.* II v 6 «Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit» [Il novenario invece, perché sembrava un trisillabo ripetuto tre volte, o non è mai stato in onore oppure è venuto a noia ed è caduto in disuso] (ed. e trad. Tavoni 2011). Dal punto di vista storico l'affermazione di Dante è vera solo per la tradizione 'alta' della poesia italiana (cfr. il comm. di Mengaldo 1979, pp. 174-175 n. 7); i pochi novenari di Dante non rispondono a questa definizione (Gorni 1981, p. 44; cfr. § 134). Tavoni 2011, pp. 1432-1433, dà credito al suggerimento di Menichetti 1989 (2006, pp. 229-230) che qui Dante abbia di mira il novenario di Guittone.

[23] *Dve.* II v 7 «Parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt» [Dei parisillabi poi, per la loro rozzezza, non ci serviamo se non raramente: risentono infatti della natura dei loro numeri, i quali sono subordinati ai dispari come la materia lo è alla forma] (ed. e trad. Tavoni 2011). In realtà l'ottonario, «provenzali a parte, è il verso più frequente dopo endecasillabo e settenario nella canzone siciliana e anche presso poeti come il Notaio [Giacomo da Lentini] e Rinaldo [d'Aquino], spesso in combinazione interamente isosillabica...» (Mengaldo 1979, n. ad l., p. 175 n. 8: con l'ultima osservazione, Mengaldo allude al fatto che nella poesia del Duecento l'ottonario, come il novenario, è usato frequentemente in forma anisosillabica, cioè con oscillazioni nella misura). Sull'inferiorità filosofica del pari rispetto al dispari Dante allude a una tradizione filosofica che risale ai Pitagorici, che gli giunge tramite San Tommaso (Tavoni 2011, pp. 1433-1434). Sulla presunzione di rozzezza dei parisillabi predanteschi (idea di Dante, che nascerebbe dalla sua volontà di distinguere la propria dalla poesia più antica) cfr. anche Menichetti 1993, pp. 127 e 427 (cit. da Tavoni, ivi).

[24] Sulla questione in Francia cfr. Cornulier 1982, pp. 50-57.

[25] Una posizione estrema è espressa da Levi 1930, pp. 472-473: il novenario non sarebbe nemmeno un verso autonomo, ma un decasillabo acefalo (privato della 1ª sillaba).

[26] Nel Duecento il novenario ha non solo struttura variabile, ma un uso particolare, frequentemente in forme di versificazione non isosillabiche (versi di misura variabile: cfr. § 61).

[27] Cfr. in contrario Esposito 1992², p. 745 e Esposito 2003, pp. 127-133.

risillabo come 'vario, ricco di possibilità ritmiche' a parisillabo come 'monotono, ripetitivo'; ma in francese sono imparisillabi i versi che in italiano sono parisillabi (per es. lo heptasyllabe, che corrisponde all'ottonario italiano), parisillabi quelli che in Italia sono imparisillabi (per es. il décasyllabe, che corrisponde all'endecasillabo italiano). L'unico punto concreto di corrispondenza è l'alessandrino, doppio hexasyllabe in francese e doppio settenario in italiano (martelliano: cfr. §§ 58, 146). In effetti la polemica ottocentesca contro il 'parisillabo', in Francia, è stata rivolta principalmente contro il predominio dell'alessandrino (tipico della tradizione 'classica' francese), il quale però ammette una grande varietà di ritmi al suo interno.

È vero, poi, che superato il Duecento si è generalmente evitato di alternare parisillabi e imparisillabi nello stesso testo[28], e ciò corrisponde alla tendenza della tradizione italiana, dopo i Siciliani e fino al Cinquecento, a limitare la varietà dei tipi di verso entro lo stesso testo; nella lirica in stile elevato diventa perciò canonica la limitazione non solo ai soli imparisillabi, ma ai soli endecasillabo e settenario. Le eccezioni si trovano per lo più in testi non appartenenti ai 'generi elevati', o in particolare in testi per musica. Schemi misti di imparisillabi e parisillabi si trovano poi, dal Cinquecento, nelle forme dell'ode-canzonetta (cfr. quelli cit. al § 262), il cui sviluppo è legato alla musica (anche quando i testi non sono per musica) e in quelle dell'aria del melodramma (cfr. § 264). L'alternanza di parisillabi e imparisillabi si ritrova poi nella poesia dell'Ottocento, ed è, infine, uno dei temi delle ricerche ritmiche di Pascoli.

1.3.4. Metrica italiana e terminologia classica

§ 16. Come si è detto, il verso italiano si descrive in termini di numero delle sillabe e di posizione degli accenti, con i due elementi in relazione fra loro perché è la posizione dell'ultimo accento che definisce il numero di sillabe di una serie[29]; dalla disposizione degli accenti nel verso dipendono poi la riconoscibilità metrica del verso e la configurazione stilistica del ritmo. Lo stesso vale per eventuali parti componenti del verso (emistichi, cioè 'mezzi versi'). Non si farà qui ricorso ad altri elementi; tuttavia è bene sapere che, sia nella metricologia cinquecentesca (e in quella che ne dipende), sia in quella moderna è frequente, per ragioni diverse, il ricorso alle unità di misura della metrica classica (in particolare latina), o, più esattamente, ai nomi di quelle unità, i p i e d i. Tale ricorso è in realtà metaforico, perché i piedi della metrica classica sono unità composte di sillabe lunghe e brevi sotto un accento ritmico (i c t u s), mentre nella metrica italiana e romanza si designano con questo nome unità composte di sillabe toniche e atone (una tonica preceduta o seguita da una o due atone).

La ragione di questo uso metaforico nel Cinquecento, a partire soprattutto dalla *Poetica* di Trissino, sta nella tendenza, molto vitale in Italia da questo secolo

[28] Questa alternanza non è da confondere con l'anisosillabismo (cfr. § 61), nel quale le misure che alternano (novenari e ottonari, settenari e senari, o anche novenari, ottonari e decasillabi) sono usate come varianti dello stesso verso, di misura variabile.

[29] Radicalmente diversa l'opinione di Esposito 1992², p. 745, che ritiene il computo numerico astratto e di «utilità semplicemente pratica», meno importante della 'durata' del verso (cfr. Esposito 1989; per questo tipo di osservazioni, che almeno dal punto di vista qui adottato hanno giustificazione piuttosto stilistica che metrica, cfr. anche la cit. da Giuliani 1965 al § 179). Al concetto di 'durata' nel verso italiano è dedicata un'ampia parte del libro di Esposito 2003.

in poi, a pensare la versificazione italiana in rapporto con quella latina (o, come ha suggestivamente indicato Martelli 1984, a pensare la versificazione italiana come versificazione latina), non solo per quanto riguarda i tentativi di riprodurre in italiano la metrica classica ('metrica barbara', cfr. §§ 96, 161-174), ma anche con riferimento ai metri di origine romanza. L'analisi delle misure di verso in piedi (o con artifici anche più complessi, collegati con questo) trova poi nuove ragioni nella metricologia ottocentesca, in quanto risponde a certe esigenze di descrizione 'razionale', e soprattutto consente un collegamento totalizzante con la metrica classica (il secondo Ottocento è del resto la stagione dei più esibiti esperimenti di metrica barbara). Un ulteriore rinforzo a quest'uso è venuto, più recentemente, dalle teorie metriche di origine anglosassone, basate, quanto al campo di applicazione pratica, su una versificazione nella quale l'accento ha una posizione preminente rispetto al sillabismo: la nozione di piede esprime in essa il fatto che l'importante è il gruppo ritmico formato intorno a una sillaba tonica, piuttosto che il numero delle sillabe. Ne derivano, per es., descrizioni dell'endecasillabo italiano basate sull'idea che il modello fondamentale sia una serie giambica (sillabe dispari atone, sillabe pari toniche), idea a partire dalla quale si possono formulare descrizioni più o meno valide, ma che non corrisponde a niente di storicamente reale[30].

Nell'uso pratico, l'applicazione delle misure latine in campo italiano si limita al t r o c h e o (2 sillabe, lunga + breve; in italiano tonica + atona), al g i a m b o (2 sillabe, breve + lunga, in it. atona + tonica), al d à t t i l o (3 sillabe, lunga + 2 brevi, in it. tonica + 2 atone) e all'a n a p e s t o (3 sillabe, 2 brevi + lunga, in it. 2 atone + tonica). Ritmo giambico, trocaico, dattilico, anapestico significa un ritmo del verso (disposizione degli accenti) nel quale predominano o hanno una posizione privilegiata tali figure. 'Endecasillabo dattilico' è dunque quello che ha accenti sulla 4ª e 7ª sillaba; 'novenario dattilico' quello che ha accenti sulla 2ª e 5ª; 'ottonario trocaico' quello che ha l'accento sulla 3ª.

1.4. Tra metrica e linguistica

§ 17. Si è usato fin qui più di una volta il termine 'grammatica' riferito alla metrica, chiamando con questo in causa, in realtà, due punti di vista diversi, sebbene non si escludano l'un l'altro.

Il primo, in cui 'grammatica' ha valore metaforico, è quello normativo. La metrica può essere considerata come un insieme di regole, e in molti casi è proprio questo: coloro che vogliono scrivere in versi, infatti, imparano delle regole per costruire testi 'ben fatti' a giudizio del pubblico a cui si rivolgono, non solo e non necessariamente studiando manuali (ma questa è stata in altri tempi una funzione primaria della trattatistica metrica), ma anche, o a seconda dei casi soprattutto o esclusivamente, studiando la poesia preesistente e ricorrendo all'insegnamento e

[30] Per questo tipo di descrizioni cfr. per es. Nespor e Vogel 1986 (*Prosodic Domains and the Meter of the «Commedia»*, pp. 273-297). Appartiene a tutt'altro paradigma descrittivo l''arcimodello giambico' dell'endecasillabo proposto da Menichetti 1993, pp. 53-54, che in altre parole significa che tutti i tipi di endecasillabo sarebbero riconducibili, in ultima analisi, ad un modello in cui sono toniche tutte le sillabe pari. Secondo Menichetti, p. 31, tenuta presente la «capitale differenza» fra metrica latina e metrica italiana, «è però indubbio che il concetto di "piede" come *breve unità sillabico-ritmica* può risultare ancora utile, sia nell'analisi della struttura dei versi italiani tradizionali sia nella descrizione della metrica libera e del ritmo prosastico».

al consiglio degli esperti. Va precisato, piuttosto, che le regole non sono assolute, ma storiche, possono cambiare e in effetti cambiano: per es., l'uso di Petrarca è nettamente diverso da quello di Dante per quanto riguarda dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe (cfr. §§ 117, 119). Perciò un manuale di metrica moderno, che non ha più come funzione primaria quella di insegnare a scrivere in versi, dovrebbe essere descrittivo e storico, e rappresentare quello che negli studi è stato accertato su come si scrive in versi nelle diverse epoche, ambienti, generi letterari e su qual è l'uso dei diversi poeti. Ma al tempo stesso una trattazione storica della metrica non può rinunciare a un orientamento normativo, non nel senso di proporre delle regole, ma in quello di accertare quali fossero le regole in base alle quali un poeta avrebbe giudicato il suo testo 'sbagliato' dal punto di vista della forma metrica. Questo punto di vista è necessario, poi, dal punto di vista filologico, quando per es. ci si deve domandare se sia possibile che il tale poeta abbia scritto quel tale verso così come lo si legge in quel tale manoscritto, o se il copista abbia sbagliato a copiare (cfr. §§ 44-47). In questo senso, l'orientamento di questo manuale è anche, entro certi limiti, normativo.

§ 18. L'altro punto di vista per cui si può usare il termine 'grammatica' è quello dell'inclusione della metrica (analisi dei principi della versificazione e analisi dei testi in versi) entro la teoria linguistica. Negli studi del secondo Novecento, il saggio teorico che ha fondato questo approccio (sviluppando una precedente tradizione di studi formali sulla poesia che qui si può sottintendere) è *Linguistica e poetica* di Roman Jakobson, del 1958[31]. Jakobson parte da un'analisi delle funzioni linguistiche, corrispondenti ai diversi fattori della comunicazione verbale[32]. La 'funzione poetica' è quella in cui il 'messaggio' (cioè l'enunciato), che è uno di questi fattori, è considerato per sé. L'aspetto fondamentale è che essa fa sì che gli elementi della catena parlata, che in un enunciato vengono combinati uno di seguito all'altro ('asse della combinazione'), siano messi in rapporto di equivalenza con altri elementi della stessa catena, e selezionati fra le diverse possibilità della lingua in base a questo rapporto e non solo in base a quello che si vuol dire. Per es., Dante dice, della selva oscura, «Io non so ben ridir com'i' v'intrai»: per costruire questo enunciato, ha scelto per ogni elemento, fra varie possibilità equivalenti nella lingua ('asse della selezione'), *v'intrai* e non *vi sono entrato*, *ben ridir* e non *ben ricontar*, e via dicendo, perché la serie di questi elementi, che forma un verso, è in rapporto di equivalenza con altri versi, *intrai* rima con altri versi in *-ai*, *ridir* ha il giusto numero di sillabe ecc. Jakobson esprime tutto ciò dicendo che «la funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse

[31] In Jakobson 1966, pp. 181-218; si veda poi Jakobson 1985, che comprende numerosi saggi pubblicati fra il 1921 e il 1970. Un complesso di saggi importanti per lo sviluppo della ricerca anche in Italia è raccolto in Todorov 1968; per quanto riguarda la 'poetica' in relazione con la metrica, cfr. in particolare i saggi di Osip Brik, *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, e di Boris Tomaševskij, *Sul verso*.

[32] Un 'mittente' invia un 'messaggio' a un 'destinatario'; per fare ciò deve attivare un 'contatto' con il destinatario stesso, condividere con questi un 'codice' e fare riferimento a un 'contesto'. Al mittente corrisponde la funzione 'emotiva' (che si presenta allo stato puro nelle interiezioni); al destinatario la funzione 'conativa' (evidente negli imperativi); al contesto la funzione 'referenziale' (propria in particolare del discorso in terza persona riferito al mondo in cui si trovano gli interlocutori); al codice corrisponde la funzione 'metalinguistica' (evidente nei discorsi che servono a 'controllare il codice': «che cosa vuol dire?», «uso questa parola in questo senso» ecc.); al contatto corrisponde la funzione 'fàtica' (evidente per es. nel «sì... sì...» che si dice al telefono per far capire che si sta ascoltando).

della selezione all'asse della combinazione. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza» (p. 192).

Trascurando, in questa sede, l'insufficienza della nozione di 'funzione poetica' a dar conto della poesia, in quanto distinta dalla versificazione[33] (poiché la poesia non può essere definita solo da tratti linguistici intrinseci), dalla teoria di Jakobson consegue l'idea di una possibile trattazione delle forme metriche come un insieme coerente di rapporti di equivalenza, nei testi, riguardanti il livello dei tratti fonologici (sillabe, trattamento dei suoni) e soprasegmentali (accenti); e anche quella che si possa trattare la metrica come un 'codice metrico', per il quale il *metro* o *schema del verso* regola la struttura di ogni singolo verso o *realizzazione del verso*: «il modello del verso determina gli elementi costanti delle realizzazioni e fissa i limiti delle variazioni» (p. 200).

§ 19. Concepire la metrica come un sistema di rapporti di equivalenza fondati su aspetti linguistici degli enunciati può portare in due direzioni, a seconda che si presupponga una struttura astratta della quale il testo è una realizzazione (lo *schema del verso* di cui si è appena detto), o che invece si sostenga che l'equivalenza, cioè la 'uguaglianza in qualche aspetto' (per es. nel numero delle sillabe) fra gli elementi del testo in versi è un fatto che si riconosce nell'enunciato stesso, senza che si debbano ipotizzare schemi astratti. Conviene esplicitare che i due punti di vista divergono specificamente, e sono qui soprattutto considerati, per quella che in questo libro si chiama *prosodia*, piuttosto che per quelle che sempre qui sono chiamate le *forme metriche*.

Il concetto di un modello astratto è bonariamente implicito nella trattatistica tradizionale, nella forma di regole come quella secondo cui un endecasillabo 'ben fatto' ha toniche, oltre la 10ª, la 4ª e l'8ª, oppure la 4ª e la 7ª, oppure la 6ª sillaba. Di modelli e di una 'grammatica metrica' che si costituisce nella pratica e nella tradizione della poesia parla Menichetti 1993:

> ...l'esistenza di una «tradizione» comporta il costituirsi di una *grammatica metrica*, la cui fisionomia è prima di tutto implicita nei testi preesistenti e da essi ricavabile per via di astrazione: alcune scelte effettuate *ab initio*, le innovazioni via via accolte diventano le sue prime convenzioni, le sue norme. [...] A differenza della tradizione, che è fatta di testi [...] la grammatica metrica si è per secoli configurata dunque come un deposito di strutture formali, di numero limitato e precisamente definito: *forme vuote*, presenti in potenza nella mente del poeta come *modelli* astratti (senza parole) prima di tradursi nella realtà concreta dei singoli testi (*realizzazioni*) (pp. 51-52).

In particolare, per l'endecasillabo Menichetti ritiene che si sia formato un *arcimodello giambico*[34], «cioè con accenti forti sulle sedi pari», rispetto al quale (pienamente realizzato solo di rado), «gli endecasillabi reali, prodotti elaborati, rispondono a formule meno naturalistiche, che comportano la soppressione o anche lo spostamento di alcuni fra questi accenti teorici» (pp. 53-54). In altre parole,

[33] Per Jakobson una funzione può essere dominante in un enunciato, ma non è mai esclusiva; in particolare «ogni tentativo di ridurre la sfera della funzione poetica alla poesia, o di limitare la poesia alla funzione poetica sarebbe soltanto una ipersemplificazione ingannevole» (p. 190).

[34] *Arcimodello* è inteso da Menichetti (p. 53) «più o meno come alcuni linguisti parlano di arcifonema», per es. *E* rispetto a *è* (aperta) e *é* (chiusa).

un endecasillabo che abbia toniche la 4ª e la 7ª sillaba, oltre la 10ª, si potrebbe descrivere, in relazione all'arcimodello giambico, come un verso in cui siano stati 'soppressi' gli accenti sulla 2ª e sulla 6ª e spostato quello dell'8ª sulla 7ª.

§ 20. Diverso è il concetto di struttura del verso (lo *schema del verso* di Jakobson) assunto dalla metrica cosiddetta generativa, cioè ispirata alla grammatica generativa fondata da Chomsky. Le applicazioni, che partono dal primo saggio fondante di Halle e Keyser 1966 su Chaucer (e cfr. Halle e Keyser 1971, sull'inglese), e passano attraverso quello di Roubaud 1971 sul décasyllabe dei trovieri di lingua d'oïl (per la metrica francese delle origini si citerà ancora almeno Duffel 1999), si concretizzano per la metrica italiana nel libro di Di Girolamo 1976 e nell'articolo di Halle e Keyser 1980. Il punto specificamente affrontato (si considera la presentazione di Di Girolamo, che è la più significativa)[35] è quello della mancata corrispondenza fra il computo delle sillabe nella lingua e nella metrica (dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe), e della distinzione fra l'accento del normale parlato e quello che vale per il verso (con allusione al fatto, sul quale cfr. § 26, che un accento 'necessario' per il verso può essere portato da una sillaba diversa dalla normale tonica di parola).

Viene dunque postulato un modello astratto, la cui funzione è di dar conto del fatto che versi apparentemente di diverso numero di sillabe sono invece isosillabici dal punto di vista metrico, e del fatto che sillabe normalmente atone possono portare l'accento metrico. Elementi fondamentali della metrica (prosodia) vengono dunque definiti non la sillaba e l'accento, ma la *posizione* e l'*ictus*:

> Ciascuna posizione è occupata da una sillaba o, a certe condizioni regolate dalle figure metriche pertinenti, da più di una o da nessuna sillaba. Nella versificazione detta tonico-sillabica, un numero fisso di posizioni costituisce il modello metrico di ogni particolare tipo di verso. [...] L'ictus è un fenomeno prosodico che sottolinea alcune posizioni (forti e semiforti), a danno di altre (deboli) (Di Girolamo 1976, pp. 22-23, 33).

In questo tipo di descrizione metrica, lo schema del verso è definito dal numero delle posizioni, dalle regole per cui ad una posizione possono corrispondere una o più sillabe, e dal fatto che a una o più posizioni è associato un ictus: in queste posizioni, la sillaba corrispondente nella realizzazione del verso è tonica, anche se nella prosodia del discorso non versificato è atona. L'endecasillabo è un verso di dieci posizioni, la decima delle quali con ictus: nel verso di *Purg.* XVII 55

> Quel$|_1$ sto è$|_2$ di$|_3$ vi$|_4$ no$|_5$ spi$|_6$ ri$|_7$ to$|_8$ che$|_9$ ne la$|_{10}$

si noterà, trascurando altri dettagli, che la 2ª posizione è realizzata da due sillabe; la 10ª anch'essa da due, tonica e atona come in tutti i versi piani, con *ne* di *nela* tonico, contro la normale accentazione del parlato, perché la posizione è marcata da ictus[36].

[35] Di Girolamo (p. 23 n. 21) distingue però nettamente la propria descrizione da quella di Halle e Keyser; in questa sede conta il fatto che la sua è forse l'unica applicazione italiana rilevante del modello descrittivo basato su 'posizione' e 'ictus', e per questo è qui considerata.

[36] Considero, entro questo tipo di descrizione, la sillaba atona finale come parte della realizzazione dell'ultima posizione (cfr. Beltrami 1981, pp. 150-151) anziché come elemento extrastrutturale.

§ 20.1. Il punto critico del rapporto fra metrica e grammatica generativa è che questa grammatica si pone come compito di descrivere con regole esplicite di tipo deduttivo le intuizioni dei parlanti sulla accettabilità ('grammaticalità') o inaccettabilità ('agrammaticalità') degli enunciati. Per es., qualunque parlante nativo italiano sa intuitivamente che «io vado a scuola» è corretto (grammaticale) e «io andiamo a scuola» è inaccettabile (agrammaticale); la grammatica deve formulare regole esplicite che possano produrre solo «io vado a scuola», mai «io andiamo a scuola». In questo modo essa traduce in una descrizione scientifica ciò che un parlante nativo sa intuitivamente della propria lingua ('competenza'), per cui è in grado di formare e comprendere enunciati grammaticali sempre nuovi ('esecuzione'). In altre parole, la grammatica intesa in questo senso formalizza i giudizi di grammaticalità che i parlanti nativi danno sugli enunciati nella propria lingua. È possibile, ci si può domandare, ipotizzare una 'competenza metrica' paragonabile a quella linguistica, e assimilare i giudizi sugli 'enunciati metrici' (le realizzazioni del discorso in versi) a quelli sugli enunciati linguistici?

Ruwet 1986, in un libro che è un esempio molto brillante di applicazioni originali della teoria di Jakobson, sembra sostenere questa opinione: se in una poesia francese in octosyllabes, cioè in versi di 8 sillabe con l'8ª tonica, un verso avesse 9 o 7 sillabe, «il fatto verrebbe immediatamente percepito come un errore, come la violazione di una regola, da ogni lettore francese avente una certa familiarità con la poesia»; «questa percezione dell'errore metrico», aggiunge Ruwet in nota, «è analoga alle intuizioni di agrammaticalità studiate dalla grammatica generativa» (1986, p. 19 e n. 10). L'esperienza, tuttavia, dimostra che i giudizi metrici presuppongono una 'competenza metrica' acquisita ed esplicita, in senso più forte di quanto può valere per quanto di acquisito ed esplicito esiste nella conoscenza che i parlanti hanno della propria lingua. Se si deve mantenere il paragone fra giudizio metrico e giudizio linguistico, si può dire che i giudizi metrici si applicano ad una 'lingua seconda' e non ad una 'lingua materna', o in altre parole che nessuno è 'parlante nativo' per quanto riguarda la metrica, nemmeno per i testi composti nella sua lingua materna.

§ 21. Una diversa linea, si è detto, non postula alcuna struttura astratta su cui fondare i rapporti di equivalenza della metrica, ma cerca e descrive questi rapporti nel verso così come si presenta. Una teoria metrica di grande interesse, che riguarda la metrica francese, ma offre notevoli spunti di riflessione per quella italiana, è quella di Cornulier 1982. Unico oggetto della metrica, secondo Cornulier, quando si tratta del verso, sono i rapporti di uguaglianza fra serie sillabiche in una sequenza data, ovvero l'unica nozione metrica fondamentale è l' i s o s i l l a b i s m o (uguaglianza nel numero delle sillabe). Va ricordato che in francese una serie di sillabe finisce necessariamente con una tonica, e ciò giustifica che l'accento, in questa presentazione, sia un fatto condizionato che non entra nella descrizione. L'essenziale è invece che la percezione dell'uguaglianza del numero delle sillabe di due serie da confrontare è intuitiva, di natura psicologica e dello stesso tipo di quella che permette di confrontare intuitivamente, senza eseguire un conto, il numero degli oggetti di due insiemi percepiti (per es., a colpo d'occhio, 5 palline da una parte, 5 palline dall'altra). Propriamente, non è il numero che viene percepito (per es. 8 sillabe), ma il fatto che la serie di sillabe A è uguale alla serie B quanto al numero; se A è di 8 e B di 7 o di 9 sillabe, si percepisce che sono diverse. In base a esperimenti sul riconoscimento dei versi da parte di parlanti francesi, Cornulier sostiene che questi riconoscono le irregolarità di misura fra due serie di sillabe se il numero non supera 8. La nozione di schema astratto è a questo punto superflua, se non erronea, perché non è lo schema astratto che dà conto della percezione che

un verso è metricamente uguale o corrispondente a un altro, ma è la percezione intuitiva dell'isosillabismo che permette di riconoscere il verso:

> l'idea che i versi «realizzano *uno stesso schema astratto*» è solo una conseguenza automatica dell'idea che essi hanno *una stessa proprietà*, nella fattispecie lo stesso numero di sillabe. Un verso non deve «realizzare» uno schema preesistente in un cielo delle idee e dei metri: detto in generale, la struttura metrica è *immanente* al testo (Cornulier 1982, p. 39).

La teoria di Cornulier dà conto del fatto che la metrica francese conosce misure semplici fino a 8 sillabe (8ª tonica), mentre le misure superiori a 8 sillabe, nella versificazione tradizionale, sono tutte composte[37]. Osservando da questo punto di vista la versificazione italiana, si noterà che anche qui c'è una misura al di sopra e al di sotto della quale i versi si oppongono dal punto di vista della riconoscibilità. Fino al settenario (ultima tonica la 6ª) i versi sono riconoscibili per il solo fatto di essere dello stesso numero di sillabe (con qualunque disposizione degli accenti un settenario si riconosce come settenario); dall'ottonario (ultima tonica la 7ª) in su, per riconoscere che due versi sono di lunghezza uguale fra loro (per es. due ottonari), o che uno è quel determinato verso (un ottonario) è necessario l'aiuto della disposizione degli accenti, fissa o moderatamente variabile, o della divisione del verso in parti non superiori al settenario[38].

§ 22. Che in italiano i versi dall'ottonario in su si riconoscano grazie alla disposizione degli accenti significa che la presenza dell'accento (una sillaba tonica) in una determinata posizione è la condizione senza la quale non si percepisce che due versi sono dello stesso numero di sillabe, cioè che sono lo stesso verso, a meno di contare le sillabe ad una ad una. Per es. leggendo con la normale accentazione della prosa i due primi versi di Giacomo da Lentini «Amor non vole ch'io clami / merzede ch'onn'omo clama» non se ne riconosce immediatamente la misura, che si riconoscerebbe come quella dell'ottonario se si sentissero leggere, 'innaturalmente', «Amor nón vole ch'io clami / merzedé ch'onn'omo clama», con la 3ª sillaba tonica. Questa lettura non sarebbe legittima, perché si tratta di versi che corrispondono ancora al tipo dello heptasyllabe provenzale con accenti liberi (vale per il provenzale quello che vale per il fran-

[37] In altre parole: nella normalità della versificazione francese tradizionale, i versi fino a 8 sillabe si possono descrivere come serie di *n* sillabe, di cui la *n*ª tonica; i versi di più di 8 sillabe si devono invece descrivere come formati da due serie di *m*, *n* sillabe, di cui la *m*ª e *n*ª toniche (per esempio l'alessandrino è formato da due serie di 6 sillabe, con la 6ª tonica in entrambe). Tuttavia nella versificazione moderna, per es. in Verlaine, nota Ruwet 1986, n. 24 di p. 24, esistono anche misure semplici di 9 sillabe. – Va segnalato che Cornulier ha successivamente riformulato la sua teoria del verso passando dal concetto di 'numero' a quello di 'tempo' (Cornulier 1995; cfr. anche Canettieri 1998).

[38] Beltrami 1984, pp. 592-595. Cfr. Bertinetto 1977, p. 93: «...in una lingua ad IS [= 'isocronismo sillabico', cfr. § 5], come si ritiene comunemente che sia il francese o l'italiano, la forte tensione associata ad ogni sillaba verrebbe interiormente computata dal parlante in modo adeguato, e la sillaba stessa diventerebbe l'elemento primario della strutturazione ritmica del discorso. Di conseguenza, anche se egli non è in grado materialmente di confrontare fra di loro due lunghi enunciati rispetto al numero di sillabe che li compongono, sarebbe pur sempre capace di svolgere questo compito in rapporto a sintagmi più brevi (non è forse un caso che molti metri sillabici siano cesurati, o che in genere si tenda anche in essi a creare moduli ritmici stabili e ricorrenti)».

cese, cioè che l'identità di numero delle sillabe si riconosce da sé fino ad una 8ª tonica), un tipo che in Italia non si è poi mantenuto, e sono misti nel testo a molti ottonari del tipo normale in italiano, con la 3ª sillaba tonica (cfr. § 137). Si vede però qui il problema, che si pone, nella pratica degli studi, soprattutto per l'endecasillabo, perché è il verso più importante e anche il più complesso: gli accenti che hanno funzione metrica devono corrispondere alla normale accentazione della lingua? Si deve ipotizzare che le sillabe in certe posizioni debbano essere comunque toniche, anche se non lo sono nella normale accentazione del parlato? Tradotto in termini più generali, questo significa ipotizzare uno schema astratto, cioè indipendente dai singoli versi, che può entrare in tensione con la lingua[39].

§ 22.1. Una serie di studi sull'endecasillabo, consistenti in spogli degli schemi accentuativi, manuali, automatizzati o automatizzabili, che va dal lavoro pionieristico di Bertinetto 1973 sulla *Commedia*[40], attraverso quello di Praloran 1988 (in Praloran e Tizi 1988) sull'*Orlando Innamorato*, quello di Robey 2000 sulla *Commedia* e i lavori di Praloran e collaboratori in Praloran 2003 su Petrarca, fino al libro di Dal Bianco 2007 sull'*Orlando Furioso*, è stata condotta assegnando all'endecasillabo come unica regola che la 10ª sillaba sia tonica, senza dare alcuna regola per cui ci si debba attendere che altre sillabe siano toniche, assumendo con ciò che qualunque configurazione di accenti nel verso sia accettabile. Le ragioni per cui non si pongono ulteriori regole, ovvero non si ipotizza uno schema astratto della disposizione degli accenti, sono di due tipi, nei vari studi, che evidenziano chi maggiormente l'uno, chi l'altro: da un lato l'idea che l'analisi dei versi dev'essere condotta senza pregiudizi che ne potrebbero influenzare i risultati (per es. Robey 2000); dall'altro quella che regole veramente cogenti, in realtà, non ci sarebbero. Valgano tra le più recenti le seguenti considerazioni di Praloran 2007, pp. 459-460, relative a Dante, ma di portata più ampia:

> Com'è noto l'endecasillabo è caratterizzato fin dalle sue origini da una grande ricchezza di soluzioni perché idealmente rispecchia la varietà dell'intonazione del discorso lirico. Un modello ritmico 'profondo' esiste ma è essenzialmente limitato, a nostro avviso, al numero delle sillabe, alla durata virtuale della sequenza linguistica e alla posizione obbligatoria in cui cade l'ultimo accento. Altre regole immanenti non ce ne sono se non quelle fondate sulla fonologia e prosodia della lingua. Ci sono poi delle regole o sarà meglio dire delle linee di tendenza che nascono dalla pressione di valori storico-istituzionali, dall'azione di modelli, non più astratti, ma derivanti dall'uso concreto degli autori, oltre che probabilmente – fatto molto difficile da verificare – da una sensibilità estetica, affine a quella della ricezione musicale, grazie alla quale qualche combinazione di accenti doveva sembrare eccessivamente 'dura' e dissonante.

Il fatto che la 4ª e la 6ª sillaba non siano quasi mai entrambe atone (per il significato di questa affermazione cfr. §§ 26-28.1) risulta così in definitiva un fatto statistico, e il fatto che i poeti italiani abbiano scritto quasi tutti i loro endecasil-

[39] Sul concetto di 'tensione fra metro e lingua', derivato dai formalisti slavi, è ancora importante la discussione di Di Girolamo 1976, pp. 87-116.

[40] Se ne veda una discussione critica in Di Girolamo 1974, e la risposta in Bertinetto 1978, pp. 12 ss.

labi con questa caratteristica sembra doversi motivare con la pressione di questa situazione statistica, dopo un iniziale periodo di assestamento.

§ 22.2. Tuttavia si può escludere che due serie di 10 sillabe (fino alla 10ª tonica) siano percepite come isosillabiche, senza contarle, se non sono articolate in due serie minori (come nel *décasyllabe* galloromanzo) o se non presentano un punto di riferimento interno, come un accento in una posizione definita. Senza questa riconoscibilità della misura, per l'autore prima ancora che per il destinatario, nemmeno si capirebbero dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe, che infatti nel verso libero sono indecidibili per il destinatario.

Si dovrà dunque distinguere nettamente, e così si farà nel seguito (cfr. §§ 24-31), tra fatti metrici e stilistici. L'accento come elemento di riconoscibilità del verso è parte del metro: accertato il metro, si potranno riconoscere come tali le eccezioni, indicandone quando possibile le ragioni, che possono essere di tipo metrico (interazione fra più modelli) o stilistico: variazioni volute, oppure scarso rigore metrico di certi autori o generi, per i quali è interessante vedere quanto sia rilevante, statisticamente, la trascuratezza del modello principale.

Fra metro e stile, è importante osservare fino a che punto l'accento metrico si inserisca nella normale intonazione di parola e di frase, e fino a che punto gli autori tollerino forzature, cioè casi in cui l'accento metrico richieda di considerare tonica una sillaba debolmente tonica o atona nell'accentazione normale della lingua, ovvero misurare i limiti della tensione fra metro e lingua ammessa dagli autori.

La varia configurazione degli accenti nel verso, secondo la lingua, è un fatto ritmico e stilistico, del quale non si dà regola, ma che si può descrivere con spogli e statistiche, affinando metodi che permettano di rendere confrontabili fra loro, e perciò significativi, gli spogli operati da studiosi diversi su testi diversi.

1.5. Metro e lingua: accento, rima, sintassi

§ 23. Vari aspetti della metrica (più precisamente della prosodia) dipendono in modo più o meno evidente dalla lingua in cui sono prodotti i testi, intesa sia nel senso del sistema linguistico nel suo insieme (il toscano, il siciliano ecc.), sia nel senso di un suo sottosistema (la lingua poetica, in quanto ha di specifico rispetto alla lingua nel suo insieme).

La versificazione delle lingue romanze si fonda sul numero delle sillabe e sull'accento, e questa è una conseguenza della perdita dell'opposizione di quantità sillabica, che era invece propria delle lingue classiche; in queste la versificazione si fondava su strutture di sillabe lunghe e sillabe brevi. Ciò può essere sostenuto con sicurezza, sebbene l'effettivo rapporto storico tra le forme della versificazione quantitativa latina e quelle della versificazione sillabico-accentuale romanza, attraverso le forme mediolatine, non sia chiarito in tutti i suoi punti (cfr. §§ 51-59).

La versificazione romanza è sillabico-accentuale perché, come si è visto, la percezione del fatto che due serie di sillabe sono lunghe uguali, e di conseguenza il numero di sillabe di una serie, dipendono dalla posizione dell'accento finale della serie stessa (cfr. §§ 8, 57)[41]. In più di questo,

[41] Cfr. Bertinetto 1978, p. 10: «La metrica romanza rappresenta un compromesso tra la struttura sillabica pura e la struttura accentuale, dal momento che impone almeno un

nella prosodia italiana, dalle otto sillabe in su, la posizione di certi accenti nel verso, cioè il fatto che una o più sillabe siano toniche, è altrettanto determinante per riconoscere che due versi sono della stessa misura, e perciò per identificare un determinato verso come tale (cfr. §§ 24 e 25). Questo particolare aspetto della prosodia non si presenta sempre identico né nel tempo, lungo la storia della versificazione italiana, né nello spazio, tra i diversi ambienti e autori, né nell'articolazione dei generi letterari. Identificati i princìpi fondamentali, si dovranno considerare le variazioni più importanti, e avvertire che la prosodia di un autore o di un testo può sempre presentare qualche aspetto particolare.

I diversi tipi linguistici sui quali o in rapporto ai quali si è formata la lingua della tradizione poetica italiana (il siciliano, il toscano e in modo più rilevante il fiorentino, a contatto, nella poesia antica, con il provenzale e il francese e, almeno fino al Quattrocento, con altre aree linguistiche italiane) sono responsabili di varie particolarità nel trattamento delle rime. Altre particolarità emergono in diversi periodi e generi letterari. Si veda l'esempio delle rime tronche in consonante nella poesia dal tardo Cinquecento all'Ottocento, e in particolare nell'ode-canzonetta: un uso che riceve probabilmente un primo impulso dalla lingua delle canzonette venete quattrocentesche, ma soprattutto dalle esigenze della musica, ma è poi una caratteristica della lingua poetica in opposizione alla lingua della prosa e alla lingua parlata (cfr. §§ 97, 152).

In comune fra i punti trattati qui di seguito è il problema dello statuto proprio del discorso in versi (o del 'discorso poetico') rispetto alla lingua 'non poetica'. Ciò si deve notare sia a proposito della prosodia del discorso in versi (rapporto fra schema metrico, forma linguistica del verso realizzato, esecuzione da parte del lettore), sia a proposito del concetto di 'identità dei suoni' nella rima, sia per quanto riguarda il rapporto fra le strutture sintattiche e l'articolazione del discorso in versi e strofe.

1.5.1. L'accento

§ 24. Con 'accento o b b l i g a t o r i o' (anticipato al § 11) si intende il fatto che una determinata sillaba del verso deve essere tonica. Per lo stesso concetto si è usato anche il termine 'accento p r i n c i p a l e', che significa che l'accento su alcune sillabe del verso è più importante e caratterizzante, per definirne il metro o il ritmo, di quello su altre. Per es. Dal Bianco 2007, pp. 13-14, riprende e condivide una formulazione di Bertinetto 1973 che, in sostanza, dice che gli accenti principali dell'endecasillabo sono quelli che possono cadere dalla 4ª all'8ª sillaba:

ictus obbligatorio in una posizione fissa: ad esempio, la 10ª posizione nell'endecasillabo italiano, la 6ª e la 12ª nell'alessandrino francese ecc.». – Per la versificazione francese il discorso vale fin quando la *e* atona finale viene pronunciata, e si oppongono uscite di verso in sillaba tonica ('maschili') a uscite di verso in sillaba tonica + sillaba atona ('femminili'); con la caduta della *e* atona finale dalla pronuncia, le uscite di verso sono tutte in sillaba tonica, o semplicemente in 'sillaba pronunciata': l'accento perde il ruolo di determinare il 'numero della serie di sillabe', e la versificazione si può dire rigorosamente sillabica.

> il tratto autenticamente essenziale nella distinzione dei diversi *patterns* ritmici deve essere ricercato, piuttosto che nell'*incipit*, nella parte mediana del verso; diciamo nella zona che va dal costituente di 4ª al costituente di 8ª. E ciò per ovvie ragioni: infatti è proprio in quella porzione del segmento metrico che l'andamento del verso acquista la sua specifica fisionomia. Ed è proprio in quell'area che maggiormente agiscono i richiami da verso a verso.

Escluso il caso particolare della 5ª sillaba tonica (cfr. § 28.1), e includendo il fatto che la 10ª sillaba è sempre tonica, ciò significa dire con una formulazione sintetica che i tipi rilevanti dell'endecasillabo sono quelli anticipati al § 12, con accenti sulla 4ª, 8ª e 10ª sillaba, o sulla 4ª, 7ª e 10ª, o sulla 6ª e 10ª, aggiungendo una distinzione, per l'endecasillabo con la 6ª sillaba tonica, fra il caso in cui sia tonica anche la 4ª (4ª, 6ª, 10ª) e quello in cui la 4ª sia atona (cfr. § 127).

È tuttavia più opportuno distinguere tra accento obbligatorio e accento principale. Il primo appartiene al metro, e la sua assenza rende il verso difforme dal metro. È una caratteristica dei versi dall'ottonario all'endecasillabo il fatto che la mancanza dell'accento obbligatorio rende difficile la percezione immediata della misura, cioè obbliga a riportare l'attenzione sulla misura e a verificarla per constatare che il numero delle sillabe è quello che ci si attendeva. In effetti, ottonario, novenario e decasillabo senza accenti fissi non si sono mai veramente affermati nella versificazione italiana, e così nemmeno l'endecasillabo senza accento obbligatorio interno, se si esclude la poesia del Novecento, nel contesto, però della versificazione libera.

Il termine 'obbligatorio' è poco raffinato dal punto di vista scientifico, ma esprime bene la netta differenza di percezione che si ha di fronte alla mancanza di un accento obbligatorio rispetto ad ogni altra variazione nella posizione degli accenti. Ciò non toglie che anche questo tipo di variazione possa essere praticata, per volontà di stile (molto raramente nella tradizione più importante), o per interferenza di modelli (nella versificazione più antica), o per trascuratezza, o in autori che contano la misura sulla pagina piuttosto che a orecchio, o in generi nei quali la misura è affidata in parte ad altri fattori, come il cantilenare del giullare nei cantari (restano comunque tutti casi particolari).

L'accento principale, invece, non incide sulla conformità del verso col metro, ma caratterizza i tipi principali, e ben riconoscibili, del ritmo del verso. Si potrà poi chiamare s e c o n d a r i o, in senso metrico, l'accento di una sillaba diversa da quelle che portano l'accento obbligatorio o un accento principale; gli accenti secondari sono però importanti quanto gli altri dal punto di vista del risultato ritmico del verso.

§ 24.1. In altre parole, la distinzione fra accento obbligatorio, principale e secondario è di tipo metrico; dal punto di vista stilistico, del ritmo, conta invece la configurazione ritmica del verso, e il peso dei diversi accenti non dipende dalla loro qualità metrica, nemmeno se coincidono con accenti dell'intonazione normale. Per un esempio di lettura del verso dal punto di vista del ritmo, resta sempre da leggere Fubini 1962, di cui si cita questo frammento relativo all'attacco

dell'*Infinito* (si consideri che se questa fosse prosa *fu* sarebbe ugualmente tonico, per via dell'inversione: è marcata la costruzione sintattica, non la metrica):

> Abbiamo già veduto come l'accento principale di un endecasillabo possa non essere veramente tale in una frase e come talvolta gli accenti cosiddetti secondari abbiano un valore maggiore. Ricordiamo il primo verso dell'*Infinito*:
>
> Sémpre cáro mi fú quest'érmo colle...;
>
> L'accento principale dell'endecasillabo dovrebbe essere quello sulla 6ª sillaba; ma pensiamo ad uno che legga questo verso accentando il *fu*: reca veramente questa parola su se stessa l'accento sentimentale del verso? Sentiamo invece che gli accenti che spiccano sono quelli sulla 1ª e la 3ª, e che rispetto ad essi, come pure a *quest'ermo*, il *fu* si attenua: *caro*, *quest'ermo* recano su di sé la nota sentimentale della poesia e ci portano nell'intimità del poeta, che si abbandona alla contemplazione dell'infinito, con uno spontaneo immediato affetto; tutta la bellezza di questo verso è data da questo ritmo leopardiano: ancora una volta riconosciamo che il Leopardi non ripete meccanicamente l'endecasillabo, ma crea un verso suo che è una cosa sola con la sua poesia... (Fubini 1962, p. 29).

In questa forma, questa operazione individualizzante, che si presta alla lettura di un singolo testo da parte di un critico di valore (pericolosa, per la verità, in mano ad altri), è difficilmente applicabile a ricerche tipologiche su vasta scala quali quelle cui si accennerà al § 31. Tuttavia un buon esempio di come una lettura del testo (la *Divina Commedia*) possa essere tradotta in una tipologia di schemi accentuativi è dato da Baldelli 1970.

§ 25. Di accenti principali e secondari si parla soprattutto a proposito dell'endecasillabo. Nei versi fino al settenario, in cui è obbligatorio solo l'accento finale (3ª sillaba nel quadrisillabo, 4ª nel quinario, 5ª nel senario, 6ª nel settenario), la disposizione degli altri accenti è un fatto ritmico; fa eccezione il tipo più normale del senario, nel quale l'accento sulla 2ª sillaba si può considerare obbligatorio; ma esiste anche un senario in cui l'accento oscilla liberamente fra le prime tre sillabe (cfr. la strofetta di Chiabrera cit. al § 263).

Nel tipo più comune dell'ottonario è obbligatorio l'accento sulla 3ª sillaba, e si può considerare rilevante per il ritmo la presenza o assenza dell'accento sulla 5ª sillaba; è raro, ma esiste anche un tipo nel quale l'accento di 3ª non è obbligatorio, sostituito, in funzione della riconoscibilità del metro, dall'accento sulla 4ª; nella poesia antica esiste un tipo con accenti liberi, derivato dallo heptasyllabe galloromanzo, che non ha messo radici; nella poesia moderna l'ottonario senza accento di 3ª è sempre poco riconoscibile al di fuori di particolari contesti, come la poesia di Pascoli.

Anche del novenario esiste un tipo antico con accenti liberi, frequentemente sulla 4ª o sulla 3ª sillaba, derivato dall'octosyllabe galloromanzo; anche questo è rimasto poco praticato nella poesia italiana (e anzi in quella antica è il verso più tipicamente colpito dall'anisosillabismo, insieme con l'ottonario), mentre il tipo normale, moderno, ha accenti obbligatori (2ª

e 5ª sillaba), anche in questo caso con varianti 'regolari', con accento sulla 1ª e/o sulla 3ª sillaba, soprattutto nella poesia di Pascoli.

Il decasillabo normale ha accenti obbligatori (3ª e 6ª sillaba), e le varianti prive di tali accenti sono per lo più doppi quinari.

I versi superiori all'endecasillabo sono versi doppi (doppio quinario, senario, settenario, ottonario) per i cui accenti valgono le regole dei versi semplici, se si escludono casi particolari, come la versificazione barbara (cfr. §§ 32 e 161-174).

Che un discorso sull'accento obbligatorio riguardi principalmente l'endecasillabo è inevitabile, perché questo è il verso più complesso, il più importante nella storia della poesia italiana, e quello la cui descrizione è più controversa nella storia degli studi. Nell'endecasillabo è obbligatorio l'accento sulla 4ª o, in alternativa, sulla 6ª sillaba. Se sono toniche entrambe le sillabe, stabilire quale delle due porti l'accento obbligatorio dipende dall'interpretazione ritmica del verso. Sono accenti principali quelli sulla 8ª o sulla 7ª sillaba, che con la 6ª atona definiscono due tipi di endecasillabo altrettanto legittimi, ma sempre sentiti come diversi nella tradizione italiana (cfr. § 127). Si potrà dire principale anche uno dei due accenti sulla 4ª e sulla 6ª sillaba, quando siano entrambe toniche.

La ragione per cui nell'endecasillabo l'accento è obbligatorio sulla 4ª o sulla 6ª sillaba discende dal fatto che esso è l'adattamento italiano del décasyllabe galloromanzo (di questo rapporto si dirà ai §§ 59-60), e corrisponde al fatto che in italiano il numero massimo di sillabe di una serie di cui si percepisca l'uguaglianza nel numero senza l'aiuto di altri elementi è 7 (6ª tonica; cfr. §§ 21-22.2). Qui di seguito si discuterà che cosa significhi il carattere obbligatorio dell'accento, nell'endecasillabo e negli altri versi il cui metro comprende accenti obbligatori.

§ 26. Dicendo che una sillaba è tonica dal punto di vista del metro si possono intendere due cose distinte. Nel caso più comune (anche statisticamente), la sillaba in questione porta un accento che sarebbe tale anche in prosa, o per meglio dire nella normale intonazione del parlato, con tensione fra metro e lingua minima o nulla. Per es. (marcando solo gli accenti obbligatori):

6ª 10ª	Nel mezzo del cammín di nostra víta
4ª 10ª	mi ritrovái per una selva oscúra (*Inf.* I 1-2)
4ª 10ª	poi che 'l supérbo Ilïón fu combusto (*Inf.* I 75)

(il secondo e il terzo esempio differiscono per l'accento principale, non obbligatorio, sull'8ª sillaba, in *Inf.* I 2, e sulla 7ª, in *Inf.* I 75). Sulla normale accentazione del parlato e della prosa, o «profilo ritmico più naturale» (Menichetti 1993, p. 377) si dicono però troppo spesso, negli studi metrici, cose molto discutibili; per es. Menichetti (ivi) dichiara «profilo ritmico più naturale», per il verso di Lorenzo de' Medici (*Canzona di Bacco*, 3), «chi vuól esser liéto sía»[42], che è una dizione marcata, con *vuol* messo in

[42] *vuole* nell'ed. Orvieto 2000 cit. al § 214.

evidenza, rispetto a «chi vuol ésser liéto sía», che corrisponde 'naturalmente' al ritmo e al metro dell'ottonario regolare.

Oppure la sillaba è atona nella normale intonazione del parlato, ma si deve intendere come tonica dal punto di vista del metro. Questo è inevitabilmente ammesso da tutti per quanto riguarda l'accento obbligatorio di fine verso (si possono semmai porre dei problemi riguardanti la lettura o esecuzione, cfr. § 28), e si può esemplificare con *Purg*. XVII 55 cit. al § 20 (la preposizione articolata *ne la* è tonica alla fine del verso), o con:

> Che andate pensando sì voi sól tre? (*Purg*. XXIV 133)

(dove *sól tre*, contro *sol tré* di una pronuncia normale, rima con *oltre* e *poltre*). Si noterà solo, come tutti notano, che questo caso è sempre raro, ed è ammesso più di frequente nella poesia antica che non in quella delle epoche successive (ma è di nuovo frequente nella versificazione libera, però in tutt'altro contesto per quanto riguarda la metrica).

All'interno del verso, il fatto che le sillabe che occupano la 4ª e la 6ª posizione siano entrambe atone secondo l'intonazione della prosa o del parlato è per lo più sentito, negli studi di metrica, come un elemento di disturbo, per il quale si propongono diverse soluzioni, come, per es., quella di dare valore a monosillabi proclitici, per es. *non* o *tuo*, in questi due versi a cui, correttamente, Fasani 1988 attribuisce l'accento sulla 6ª sillaba (rispettivamente p. 8 e p. 7):

> de li angeli che nón furon ribelli (*Inf*. III 38)
> Raccomandami al túo Figliuol, verace (*Rvf*. 366, 135)

e in quest'altro, cui altrettanto correttamente attribuisce l'accento sulla 4ª sillaba (p. 8):

> nudo, se nón quanto vergogna il vela (*Rvf*. 151, 10)

Altra soluzione praticata negli studi è quella di dare valore all'accento di parola secondario dei polisillabi (sebbene questo in italiano non abbia un rilievo paragonabile a quello che ha nelle lingue germaniche). Per es. lo stesso Fasani 1988, pp. 6-7, attribuisce un accento sulla 6ª sillaba ai versi seguenti, ricavandolo dall'accento secondario di un polisillabo:

> parea che di quel búlicame uscisse (*Inf*. XII 117)
> per lo furto che fródolente fece (*Inf*. XXV 29)

§ 27. La ricerca di soluzioni che permettano di attribuire a un endecasillabo un accento di 4ª o di 6ª che, nella normale intonazione, non appare presente, della quale può bastare la minima esemplificazione data da Fasani 1988, è stata piuttosto diffusa negli studi fino a tempi recenti, e dimostra se non altro una tradizionale coscienza del carattere obbligatorio di uno di questi due accenti; la prima dichiarazione esplicita, rimasta nel tempo la più limpida, è quella di Bembo citata al § 89. Si oppone a questa visione dell'endecasillabo, e più in generale della metrica, la linea degli studi citati al § 22.1, consistenti nello spoglio sistematico degli

schemi accentuativi degli endecasillabi di più testi, condotti senza presupporre regole diverse dall'obbligatorietà dell'accento sulla 10ª sillaba. Vi si oppone anche Menichetti 1993, oggi il manuale più importante per la prosodia del verso italiano, per il quale il cosiddetto 'arcimodello giambico' dell'endecasillabo (cfr. § 19) non comporta sillabe obbligatoriamente accentate, ma solo sillabe accentate con grande o grandissima frequenza, e usi prevalenti che si oppongono a rare eccezioni, tanto da creare una 'memoria ritmica' in cui prevalgono gli accenti sulla 4ª e sulla 6ª sillaba:

> La memoria ritmica, che leggendo registra moltissimi endecasillabi con accento di 4ª e/o di 6ª [...] finisce per sentire questi accenti come solidi capisaldi del verso, tanto più che nella maggior parte dei casi la parola in cui si trovano è seguita da un riposo – pausa o sospensione; il verso sembra allora suddividersi, agli effetti della scansione, in due parti, quasi come un verso composto [...] sicché l'accento di 4ª o quello di 6ª o entrambi assumono un rilievo strutturante comparabile (non uguale, ovviamente) a quello di 10ª [...].
> Ciò rende conto del fatto che in casi come [«e Césare per soggiogáre ^Ilerda»: 2ª 8ª 10ª (*Purg.* XVIII 101)], dove non c'è appoggio né in 4ª né in 6ª ma un lungo ponte fra 2ª e 8ª, molti lettori sentano la necessità di un accento metrico di supporto (certi metricisti sistematizzano tali accenti chiamandoli «secondari»), possibilmente su una delle sedi pari: qui su *sog-*, che almeno è un prefisso, piuttosto che su *re* dello sdrucciolo. A nostro modo di vedere tale accento è tutt'al più facoltativo né richiede in alcun caso enfatizzazione: l'inerzia ritmica orizzontale e la memoria ritmica s'incaricano di riserbargli il peso potenziale dovuto; calcarlo significherebbe dar troppo peso al modello soggiacente rispetto alla realizzazione linguistica concretamente fattane da Dante. Sono dello stesso tipo nella *Commedia* «O Tosco che per la citt*à* del foco» *Inf.* 10 22, «par*ea* che di quel bulic*a*me uscisse» *Inf.* 12 117, ecc. [...] Diverso il caso di «Or movi, e con la tua parola ornata» *Inf.* 2 67, perché all'aggettivo possessivo è talvolta assegnato anche nella poesia antica l'accento del pronome (Menichetti 1993, pp. 396-397).

Si noterà che il concetto di 'memoria ritmica' non basta a spiegare perché proprio gli accenti sulla 4ª e sulla 6ª sillaba dell'endecasillabo siano così importanti fin dalle origini. Inoltre, dalle analisi molto fini, e per lo più condivisibili, che Menichetti dà di numerosi versi e di molti tipi di schema accentuativo, non emerge nessuna regola chiara con la quale chi voglia scrivere un endecasillabo lo possa fare, se vuole, conforme al modello valido nella maggior parte della tradizione italiana, o, se vuole, diverso da questo. Né il manuale di Menichetti né, come si è detto, questo hanno lo scopo di insegnare a scrivere versi, ma non evidenziare come tale un aspetto normativo così importante è di fatto una debolezza descrittiva.

§ 28. Un punto chiave è che la nozione di accento obbligatorio riguarda il metro, e va tenuta distinta dall'esecuzione orale o, come spesso si dice, 'lettura' del verso[43]. L'esecuzione della poesia è libera, e non ha

[43] 'Lettura' allude al fatto che il verso è il prodotto di un atto di scrittura, in vista di un'esecuzione, che nel contesto moderno può essere la lettura puramente mentale, o la

nessun obbligo di 'rispettare' o di evidenziare la struttura metrica. Lo stesso testo può essere eseguito in molti modi, cercando diversi tipi di compromesso fra l'evidenziare la metrica ed evidenziare altri aspetti, o non cercandoli affatto: si noterà che frequentemente gli attori di teatro leggono i testi interpretandone il senso e i valori espressivi in modo tale da rendere molto difficile all'ascoltatore di riconoscere il metro, anche quando si tratti di versi con accenti perfettamente scanditi senza alcuna tensione fra metro e lingua.

Bertinetto 1988, pp. 1395-1396, propone un sistema di quattro livelli: (a) «schema metrico» («lo scheletro di base che definisce i limiti di 'metricità' di ogni singolo verso»: «si tratta di un livello puramente astratto»); (b) «scansione metrica» («l'andamento ritmico che si dà per ogni singolo verso, nel rispetto del materiale lessicale che lo riempie»); (c) «norma metrica» o «canone metrico» («il risultato di un coagularsi di attese ritmiche, legate (in definitiva) alla sensibilità del singolo lettore»); (d) «recitazione» («l'effettiva esecuzione del verso», nel cui ambito «esiste, com'è ovvio, la massima libertà d'azione»; «La recitazione fa indubbiamente parte della dimensione metrica. Ma non nel senso che essa debba influenzare la scansione del verso, come talvolta viene sostenuto, con indebita mescolanza dei due piani»).

Nelle precedenti edizioni di questo libro è stato proposto uno schema simile: (1) un modello di produzione (del quale si ritiene ora di dover sottolineare con molto maggior forza il carattere di 'metro', rispetto a quello di 'caratteristiche che hanno in comune una serie di testi'); (2) la realizzazione, cioè il testo effettivo del verso, che offre un campo aperto di possibilità all'esecuzione e all'interpretazione; (3) l'esecuzione, che è un atto individuale ripetibile in modo diverso ogni volta a partire dal testo, che resta disponibile per esecuzioni diverse.

È la confusione fra metro e esecuzione che genera la maggior parte delle difficoltà nella descrizione del metro. Questo non vuol dire negare il fatto evidente e importante che le categorie della metrica appartengono alla dimensione orale, che è la dimensione primaria della lingua, e di conseguenza anche della metrica[44]. Gli elementi che definiscono il metro (numero delle sillabe, disposizione degli accenti, identità di suoni nella rima) appartengono infatti all'oralità, ma da ciò non consegue che il metro sia definito da come questi elementi si presentano nel normale parlato. Come il numero delle sillabe si riconduce al metro tramite il trattamento degli incontri di vocali (dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe), che può variare da uguale a sensibilmente diverso rispetto a quello del

lettura ad alta voce, o anche l'esecuzione cantata; le due ultime sono le possibilità normali nella poesia medievale, sebbene già Dante abbia il concetto della sua poesia, nella *Commedia*, come di 'libro' destinato alla lettura individuale: «Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco...» (*Par.* X 22). Alla lettura, interpretazione, esecuzione del testo in versi dedica pagine assennate Menichetti 1993, pp. 57-60.

[44] Cfr. Cirese 1988, p. 19: «Non tutta la oralità è metrica, infatti, ma tutta la metrica è oralità, in quanto modella sempre materia fonico-uditiva. La rima è identità di suoni: appartiene all'udito e non alla vista. Il verso è durata / numero / intervallo di sillabe e di accenti: si stende nel tempo delle fonie e non nello spazio delle grafie. La strofe organizza i versi secondo rime e misure: sta anch'essa nella sfera del dire / udire così come le unità più elementari in cui opera».

parlato, e come l'identità dei suoni nella rima è tale rispetto a una norma che ha la sua base nel parlato, ma se ne può distinguere in varia misura (per es., in italiano *è* aperta e *é* chiusa, *ò* aperta e *ó* chiusa si oppongono fonologicamente, ma in poesia rimano insieme, cfr. § 149), così anche l'accento metrico può corrispondere con quello della normale intonazione del parlato o distinguersene.

§ 28.1. Affermate le ragioni per cui certi accenti sono obbligatori (cfr. §§ 22, 22.1-2, 25), il punto di vista di chi cerca gli accenti nell'intonazione linguisticamente normale del verso va rovesciato: ciò che va descritto è fino a che punto può arrivare la tensione fra metro e lingua nell'uso, nelle preferenze e nelle regole che si danno gli autori. Un verso, perciò, è conforme al metro se ne è possibile una lettura che ponga l'accento dove deve cadere un accento obbligatorio. Questa lettura è quella da adottare quando si voglia far sentire intuitivamente (senza contare le sillabe) la misura del verso, e può anche essere incompatibile con l'intonazione normale del parlato e non essere adottata in nessun'altra circostanza. Il punto rilevante è che i versi in cui tale lettura è possibile si oppongono a quelli in cui non lo è. Per es.:

4ª 10ª vestito dí nuovo d'un drappo nero (Dante, *Rime*, 24, 9)
5ª 10ª che rende l'amante tutto perfecto (Nicolò de' Rossi, 382, 10)

Nel verso di Dante è possibile accentare la preposizione *di* nella 4ª sillaba, sia pure del tutto innaturalmente, e mai in una lettura del verso che non si ponga prioritariamente il problema di marcare la metrica: si è scelto volutamente un esempio estremo, che in Dante è poco meno che isolato (anche «parea che *di* quel bulicame uscisse» ammette un'altra soluzione, cfr. § 27). Nel verso di Nicolò de' Rossi, invece, questa possibilità manca, perché la serie 4ª-6ª sillaba è occupata da un trisillabo piano: questo è dunque un vero endecasillabo con accento sulla 5ª sillaba *anziché* sulla 4ª o sulla 6ª, difforme dal metro o 'non canonico'.

Significativi sono perciò i limiti entro i quali i diversi autori ammettono di utilizzare nella posizione di un accento obbligatorio un elemento atono nella normale intonazione del parlato, e la frequenza con cui lo fanno per i diversi tipi di elementi. Verificando limiti e frequenza, si possono delimitare i casi più rari, e perciò marcati, e quelli in cui un endecasillabo è davvero non conforme al metro: questi possono essere dovuti all'interferenza con un altro modello (nella versificazione più antica), o ad una libertà che l'autore si è concesso (eccezionalmente, per la maggior parte degli autori della versificazione regolare), o ad una versificazione poco attenta alla riconoscibilità del metro, in autori per lo più estranei alla linea portante della poesia italiana, ma nei cui versi, significativamente, gli endecasillabi conformi al metro sono pur sempre la maggioranza (cfr. § 129).

§ 29. Un punto che la confusione fra metro e esecuzione ha inutilmente intricato è quello degli accenti consecutivi. Se l'accento, in italiano, è la caratteristica di una sillaba, o meglio della sua vocale, di essere più intensa

di quelle vicine (accento di intensità), e posto che in italiano non si dà il caso dell'accento secondario subordinato a contatto di quello principale, come nelle lingue germaniche, si può dire che nella pronuncia dell'italiano due accenti consecutivi non sono possibili, non almeno (come nota Di Girolamo 1976, p. 32)[45] «se non si interpone una pausa o un'inflessione melodica tra le due parole». Nella formulazione di Di Girolamo, «nel gruppo fonetico, ogni accento (primario o secondario) è separato dal suo vicino da un minimo di una o da un massimo di due sillabe prive di qualsiasi accento» (p. 33). Questa però, denominata 'legge' o 'regola Malagoli-Camilli'[46], anzi «famigerata regola Malagoli-Camilli» (Dal Bianco 2007, p. 20) da parte di chi non la ritiene pertinente nella metrica (Bertinetto e altri)[47], riguarda l'intonazione normale non marcata; ma nell'intonazione marcata la pausa o inflessione melodica esiste, e due accenti vengono a contatto attraverso questa pausa, per es. quando, contrastivamente, *cantò mále* (in intonazione normale *canto mále*, Di Girolamo 1976, p. 32) risponde a *recitò male?*, o *caffè cáldo* risponde a *latte caldo?* ecc.

Riportata la questione al metro, il caso rilevante è quello in cui un accento di parola (variamente marcato nell'intonazione di frase), viene a contatto con un accento obbligatorio; per es., per l'accento obbligatorio finale (marcando solo gli accenti obbligatori e quello in questione):

4ª (9ª) 10ª	grave a la térra per lo mortál gélo (*Purg.* XII 30)
4ª (9ª) 10ª	Io volsi Ulísse del suo cammín vágo (*Purg.* XIX 22)
(5ª) 6ª	l'anima saría sgómbra (Bembo, *Se 'l pensier che m'ingombra*, 4)

Per l'accento obbligatorio interno dell'endecasillabo, si vedano per es. questi versi di Petrarca[48]:

[45] La discussione di Di Girolamo, con cui qui non si concorda, è ancora la più pertinente contro le descrizioni del verso che ammettono accenti consecutivi. Si noti che, ammettendo accenti consecutivi separati da una pausa, Di Girolamo li ammette a cavallo della cesura dell'endecasillabo, che nella sua descrizione è un elemento metrico del verso.

[46] Cfr. Camilli 1965, pp. 122-123 e 269-270; Muliačić 1969, p. 108. In varia forma, descrizioni metriche fondate sull'esclusione degli accenti consecutivi si trovano per es. in Levi 1930, Sesini 1939, Nespor e Vogel 1986, Sansone 1988.

[47] Cfr. Bertinetto 1988, p. 1393: «gli scontri di ictus sono un legittimo ingrediente della metrica italiana (nonché della fonologia dell'italiano)»; Bertinetto 1978, in particolare p. 22: «Resta senza dubbio vero che in molti casi la contiguità di due accenti provoca l'attenuazione di uno dei due, e in qualche caso anche la ritrazione del primo: tuttavia questo principio è ben lungi dal costituire una norma inflessibile, quasi che la pronuncia di due accenti in sillabe contigue rappresentasse una sorta di impossibilità fisiologica»; Bertinetto 1981 (pp. 220-221 e cap. III), dove questa posizione è argomentata; Pazzaglia 1990, p. 55; Bausi e Martelli 1993, p. 27; Menichetti 1993, in particolare pp. 403-406 sull''accento ribattuto' o 'contraccento'.

[48] Diversamente scanditi da Sesini 1939, in un lavoro più volte assunto come punto di riferimento in studi successivi, facendo sparire l'accento obbligatorio, da lui non considerato, in nome del divieto degli accenti consecutivi; per le premesse teoriche e storiche cfr. anche Sesini 1938. Sesini scandisce: «e 'l giórno andra pién di minúte stélle»; «a Giudéa si tánto sovr'ógni státo»; «núdo sé non quánto vergógna il véla»; «ónde quésta géntil dónna si párte». Altri due esempi della lettura di Sesini al § 30n.

4ª (5ª) 10ª e 'l giorno andrà pién di minute stélle (*Rvf.* 22, 38)
4ª (5ª) 10ª a Giudea sì tánto sovr'ogni státo (*Rvf.* 4, 10)
4ª (5ª) 10ª nudo se nón quánto vergogna il véla (*Rvf.* 151, 10)
6ª (7ª) 10ª onde questa gentíl dónna si párte (*Rvf.* 77, 6)[49]

In tutti questi casi, l'accento necessario per il verso, reale o virtuale nella lettura del verso a seconda che se ne voglia marcare o meno la metricità, è quello obbligatorio; marcare l'altro accento a contatto interponendo una lieve pausa, o non farlo, così come marcare realmente l'accento obbligatorio, dipende da una scelta di lettura, inevitabilmente libera. Si noterà però che l'accento a contatto dell'accento obbligatorio interno è una figura ricorrente nell'endecasillabo lungo tutta la tradizione italiana (cfr. § 128), che manifesta un'intenzione ritmica che non si dovrebbe trascurare.

Se nessuno dei due accenti a contatto è un accento obbligatorio, il problema non si pone; marcare entrambi, interponendo una lieve pausa, o uno solo o nessuno dei due dipende esclusivamente dall'interpretazione ritmica che si dà del verso. La tendenza o meno degli autori a collocare accenti a contatto, nei due casi (con uno dei due o con nessuno dei due obbligatorio), è interessante da studiare come un fatto di stile.

§ 30. A parte il caso degli accenti consecutivi, il caso più normale (come si è detto al § 26) è che nella posizione richiesta dall'accento obbligatorio cada un accento di parola, se non di frase. I versi che non si prestano a discussione, quale che sia il punto di vista adottato, sul fatto che tale posizione è tonica sono la maggioranza; variabile è piuttosto, verso per verso, l'individuazione della serie completa degli accenti e il giudizio sull'importanza dell'accento obbligatorio rispetto agli altri. All'opposto si collocano casi estremi, cui si è già accennato al § 28.1, in cui nella posizione dell'accento obbligatorio cade una sillaba atona e non accentabile se non in modo del tutto innaturale, difficilmente accettabili al di fuori del punto di vista qui presentato, e infatti per lo più trattati come eccezioni insanabili o come controesempi al modello che contempla accenti obbligatori.

La casistica più interessante è quella intermedia, in cui la tensione fra metro e lingua è più o meno rilevante, ma l'accentazione richiesta dal metro non genera una pronuncia abnorme. Per es., in qualche caso può essere sfruttato il rilievo accentuativo dell'ultima sillaba degli sdruccioli:

4ª 10ª e Cesaré per soggiogare Ilerda (*Purg.* XVIII 101)
4ª 10ª la viperá che Melanesi accampa (*Purg.* VIII 80)

Si considereranno a questo proposito le osservazioni di Zuliani 2009, pp. 123-127, sull'uso della vocale finale dello sdrucciolo come rima tronca, «fenomeno marginale ma attestato nell'antica poesia italiana», per es., nel sonetto *Non m'è gravezza quel che fu di driè* del Sacchetti, *guardino* e *usino* in rima con *ridonò* e *no.*

[49] Si aggiunga di Dante, perché è un verso di accentazione controversa nella bibliografia, «quelli / che diedi al re giovane i ma' conforti» (*Inf.* XXVIII 135), nel quale si deve riconoscere l'accento obbligatorio sulla 4ª sillaba, *ré*, e un accento non metrico a contatto, sulla 5ª. Che questa figura sia insolita in Dante e ancor più negli autori successivi (com'è raro in Petrarca il tipo di *Rvf.* 151, 10 sopra citato), è un fatto stilistico della costruzione dell'endecasillabo nella storia.

Nei due esempi citati, un uguale scostamento dall'intonazione normale comporterebbe l'uso come accento obbligatorio dell'accento secondario di *sòggiogáre*, *Mèlanési*, come altri preferiscono (cfr. §§ 26 e 27). Va però osservato che la linea recente degli studi centrati sugli schemi accentuativi dell'endecasillabo (cfr. §§ 31 e 22.1), non orientati all'accento obbligatorio, è di ammettere un solo accento per unità lessicale.

Più comune è il caso in cui cadono nella posizione dell'accento obbligatorio monosillabi proclitici, che per il metro si devono intendere tonici, negli esempi seguenti *io* (*e'*), *per*, *non*, *men*:

4ª 10ª ma creio ch'é' dispiaceri' a voi pinto (Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, 68)
6ª 10ª e priegalami pér la sua bontate (Ruggerone da Palermo, ed. Calenda in *PCF*., 15.1, 39)
6ª 10ª e come perché nón li fosse tolta (*Purg*. XXXII 151)
6ª 10ª più lieve, perché mén grave s'intenda (Dante, *Rime*, 46, 56)

oppure *voi* proclitico nel sintagma *voi stesse*:

6ª 10ª se non che 'l veder vói stesse v'è tolto (*Rvf*. 71, 58)[50]

o, forse più frequente, l'ausiliare monosillabico proclitico:

6ª 10ª che di lagrime són fatti uscio et varco (*Rvf*. 3, 11).

Per valutare la differenza fra un endecasillabo regolare, per quanto in una figura rara, e uno difforme dal metro, si noti che Petrarca non scriverebbe mai *rifatti* al posto di *son fatti*, così come non usa nessun tipo di endecasillabo in cui in nessuna esecuzione si possa evitare l'accento sulla 5ª *invece* che sulla 4ª o sulla 6ª[51].

Ancora, si può trovare nella posizione dell'accento obbligatorio un possessivo monosillabo proclitico:

6ª 10ª et col mondo et con mía cieca fortuna (*Rvf*. 223, 7)[52]

L'ultima figura considerata è oggetto dell'importante studio di Brugnolo 2007, che parte dal verso di Leopardi «quel tempo della tua vita mortale», che la riprende dopo una lunghissima «pressocché totale emarginazione, se non obliterazione» dopo Petrarca, fino al quale essa è «ammessa, invece, e ben attestata nella versificazione delle origini»; una ripresa che Brugnolo propone di intendere «come un vero e proprio 'ritorno all'antico'» (pp. 1745-1746)[53]. Rinviando a Bru-

[50] Sesini 1939 scandisce: «se nón che 'l vedér voi stésse v'è tólto» (cfr. § 29n).

[51] Arriva allo stesso risultato l'analisi del verso proposta da Brioschi e Di Girolamo 1984, pp. 108-109, in 'frasi ritmiche', entro ognuna delle quali due accenti, detti ictus dal punto di vista del metro, non possono essere consecutivi (cfr. § 29), mentre possono collidere gli accenti (ictus) di due frasi ritmiche; in questo verso, in particolare, «la cesura cade tra *son* e *fatti*, generando due frasi ritmiche: *che di lagrime sőn / fắtti uscio e varco*. Perché il verso sia un endecasillabo canonico (e nessun endecasillabo di Petrarca è men che canonico), bisogna ammettere due ictus in *sőn / fắtti*, mentre, secondo un'esecuzione non metrica, in *son fatti* non sarebbe riconoscibile nessun accento su *son*» (p. 109).

[52] Sesini 1939 scandisce: «et col móndo et cón mia ciéca fortúna» (cfr. § 29n).

[53] Il 'ritorno all'antico' di Leopardi, nel verso citato, è secondo Brugnolo, «indotto forse, in *A Silvia*, anche dal contesto, dove al verso in questione – che non a caso ha una

gnolo per l'analisi stilistica e storico-letteraria, si noterà che i numerosi esempi schedati, classificati con un criterio ritmico (accento precedente sulla 2ª o sulla 3ª sillaba, possessivo proclitico seguito da un bisillabo piano, quindi da un accento sulla 7ª, o da un trisillabo piano, quindi da un accento sull'8ª sillaba), dal punto di vista metrico possono essere distinti in due tipi: quelli in cui manca del tutto un accento sulla 4ª sillaba (come in *Rvf.* 223, 7 sopra citato), e in cui, perciò, il possessivo proclitico porta l'accento obbligatorio, e quelli in cui un accento sulla 4ª sillaba è teoricamente recuperabile, in alternativa al possessivo (come nel verso di Leopardi, dove in astratto si potrebbe considerare tonico *della*, anche se con la certezza che per Leopardi era tonico *tua*). Per il primo tipo si possono citare[54]:

> da voi, bella, lo mio core non parte (Giacomo da Lentini, *Lo giglio quand'è colto*, ed. Antonelli 2008, 1.20, 14)
> dirò come la mia nova vaghezza (Dino Frescobaldi, *Poscia ch'io veggio*, ed. Brugnolo, 3)
> che me 'n fiede la mia donna 'n traverso (Cavalcanti, *Certo non è*, ed. De Robertis, 10)
> Allor, come di mia colpa compunto (*Inf.* X 109)
> S'i' credesse che mia risposta fosse (*Inf.* XXVII 97)

Per il secondo, per es. (accento possibile su *dála*, *che*, *ma*, *con*):

> estando da la mia donna diviso (Giacomo da Lentini, *Io m'aggio posto in core*, ed. Antonelli 2008, 1.27, 8)
> dagli occhi che nel lor bello splendore (Dante, *Rime*, 35, 15)
> et Roma che del suo sposo si lagna (*Rvf.* 27, 13)
> mio merto, ma la tua gran bonitate (Guittone, *Vergogna ho, lasso*, ed. Egidi, 98)
> Or movi, e con la tua parola ornata (*Inf.* II 67)

Il fatto che l'accento sulla 4ª sillaba possa anche non essere affatto recuperabile (primo tipo) dà ragione a Brugnolo anche per il secondo tipo; il possessivo proclitico nella 6ª posizione è in effetti una figura metrica, che nella storia della poesia ha un rilievo stilistico, dimostrato dal suo studio.

§ 30.1. L'endecasillabo difforme dal metro che richiede tonica o la 4ª o la 6ª sillaba (non canonico) non è quello che presenta figure ritmiche insolite o difficili (o, si ammetterà per certi casi, maldestre), ma quello in cui l'accento su queste due sillabe è escluso in qualsiasi esecuzione. Per es. (in aggiunta all'es. citato al § 28.1)[55]:

> Se 'l cor di Becchina fosse diamante (Cecco Angiolieri, ed. Marti 1956, 12, 1)

clausola petrarchesca prima che virgiliana: *vita mortale* – segue il *tòpos* della bellezza che splende "negli occhi", che è stilnovistico e dantesco».

[54] Nella figura studiata da Brugnolo il possessivo è a contatto con una sillaba tonica, o con un monosillabo; per es. in cui è seguito da una sillaba atona, portando l'accento obbligatorio di 6ª, v. Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, 56 «a voi, bella, li mei sospiri e pianti» e i due es. danteschi alla fine delle due liste (*Inf.* XXVII 97 e *Inf.* II 67).

[55] Si veda l'utile lista di Balduino 1971, pp. 82-83 (ovviamente bisognosa, ormai, di aggiornamenti editoriali), che però contiene anche casi in cui un accento sulla 6ª è recuperabile, per es. «sì disse: "Figliuol, nón dottar, ché 'n brieve"» (*Fiore*, CCXVIII, 13).

ché lunga çornata fa gran busia (Nicolò de' Rossi, ed. Brugnolo, 379, 14)
e la dolorosa vita e 'l mi' stato (ivi, 6, 5)
El non è possibelle che natura (ivi, 3, 1)
E quando ebbe il grano tutto venduto (Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio*, 1, 39, 6, ed. Rabboni)

§ 30.2. È la presenza di un modello normativo (motivato, come si è detto, dalle origini del metro e dalle esigenze di riconoscibilità) che permette di presentare come endecasillabi, per es., i versi di certa produzione teatrale cinquecentesca, che come endecasillabi, accentando nell'esecuzione l'accento obbligatorio, non si sarà mai pensato di pronunciare, ma sono tuttavia quasi tutti pronunciabili, se si vuole evidenziare il metro. Si vedano questi tratti dal prologo della commedia *I Bernardi* di Francesco d'Ambra (pubblicata postuma nel 1584)[56], endecasillabi sdruccioli a imitazione del trimetro giambico latino, fra i quali qualcuno rimane comunque non canonico (p. 361):

6ª 10ª	illustrissimo ^{v}éd eccellentissimo
(4ª) 6ª 10ª	principe, ë voi áltri nobilissimi
3ª 7ª 10ª	spettatóri, üna nuóva comedia
	[...]
4ª 10ª	non so se pér le sciocchezze o arguzie
(4ª) 6ª 10ª	süe, ä tutti quánti di voi ridere
	[...]
6ª 10ª	in quella, fra gli ^{v}áltri, düe giovani
6ª 10ª	così detti, ï quáli ïn travaglio
6ª 10ª	vedrete per lor nomi: benché, il proprio
4ª 10ª	e vero dé l'un de' duoi sïa Giulio
	[...]
6ª 10ª	l'aütor che alcún di que' maledici
	[...]
6ª 10ª	persuadere ^altrui, ^{v}ín proverbio dicono

§ 31. Definire il metro significa definire i limiti entro i quali gli autori si muovono, distinguendo i versi veramente devianti dal metro da quelli insoliti dal punto di vista stilistico. Della 'realtà' del metro, per quanto riguarda la riconoscibilità della misura, si può dare un piccolo esempio: se si sente pronunciare la serie dei numeri da 1 a 7, «uno due tre quattro cinque sei sette», non si riconosce alcuna misura, ma se il *tre* è pronunciato con un accento scandito, si riconosce subito un endecasillabo (con accenti di 4ª 7ª 10ª: «uno due tré quattro cínque sei sétte»).

Entro i limiti del metro, gli autori costruiscono però un ritmo sempre diverso, che è parte fondamentale dello stile di chi scrive in versi. Nel ritmo, la configurazione degli accenti del verso, soprattutto dei versi di maggiore ampiezza (l'endecasillabo) e con minori restrizioni metriche (settenario), dipende dall'andamento, appunto, ritmico della frase, cioè da un insieme di fattori pertinenti alla sintassi (della frase e dei segmenti significativi della frase) e alla semantica. Di questi tengono conto le numerose descrizioni dell'endecasillabo nell'uso di vari autori e testi (di cui si è già fatta menzione al § 22.1), che consistono nello spoglio dei vari tipi di schemi accentuativi al livello che in questa sede si è detto ritmico.

[56] Sulle caratteristiche della versificazione teatrale cinquecentesca cfr. Martelli 1988, in part. pp. 168-172.

In un certo senso, questi studi in vario modo forniscono, rielaborano statisticamente e commentano un'esecuzione possibile, i cui inevitabili margini di soggettività sono limitati da criteri espliciti. Rielaborando il metodo del primo esperimento di Bertinetto 1973 sulla *Commedia*, Praloran 1988 (in Praloran e Tizi 1988) ha fissato per lo spoglio dell'*Orlando Innamorato* una serie di criteri che sono stati seguiti in varie ricerche successive, fra cui lo sviluppo dell'*Archivio Metrico Italiano* (in rete), fino, per ora, alla versione rielaborata da Dal Bianco 2007, sull'*Orlando Furioso* (una diversa rielaborazione del modello di Bertinetto è in Robey 2000). In nessuno di questi studi si confrontano i profili ritmici con un modello di accenti obbligatori; tuttavia, al di là dell'interpretazione ritmica dei singoli versi, il risultato generale mostra ugualmente, se non altro, che la 4ª e la 6ª sillaba dell'endecasillabo hanno un'importanza diversa dalle altre. Lo scopo è però, come detto, la descrizione del ritmo, e i materiali presentati e commentati per la lettura dei testi sono ingenti.

Ad esempio del tipo di criteri adottati in tali studi, si cita la sintesi che dà Dal Bianco 2007, p. 21, di quelli da lui adottati per l'individuazione degli schemi accentuativi degli endecasillabi dell'*Orlando Furioso*:

> a) il rilievo semantico degli elementi lessicali;
> b) la sostanza fonica, ossia la presenza sillabica dei corpi di parola (un monosillabo avrà minore probabilità rispetto a un bisillabo di mantenere nel verso il proprio accento linguistico);
> c) la funzione grammaticale (per esempio, i pronomi dimostrativi *questo* e *quello* sono sempre sotto ictus, mentre l'ictus sugli aggettivi corrispettivi è opzionale);
> d) la posizione sintattica, normale o marcata, sia a livello sintagmatico (es.: *fratello mio*, con possessivo marcato rispetto a *mio fratello* ecc.) sia a quello frastico (ordine delle parole, inversioni, iperbati, ecc.);
> e) alcune caratteristiche prosodiche della lingua con implicazioni ritmiche (spazio atono, distanza accentuale, regola dei tre ictus);
> f) elementi ermeneutici, sintattici (pause, giunture), sintagmatici (accento di gruppo), e retorico-intonazionali (enfasi);
> g) la 'pressione' di elementi ritmici estrinseci al verso, come memoria ritmica convenzionale e, ben di rado, come contesto verticale nella sequenza;
> h) come ultima *chance*, il 'tono' dell'episodio o dell'ottava: narrativo, lirico ecc., che può comportare una diversa velocità di scansione del singolo verso (qualora gli altri criteri non siano sufficienti, ma anche come categoria trasversale).

1.5.1.1. *La cesura*

§ 32. I versi doppi, il più comune dei quali è il doppio settenario ('alessandrino' nella poesia antica, 'martelliano' in quella moderna, cfr. § 146), sono articolati in due parti, ognuna delle quali è detta un e m i s t i c h i o ('mezzo verso'). La separazione fra i due emistichi si dice c e s u r a[57]. Nelle forme in cui il verso è effettivamente trattato

[57] Nella metrica latina, la cesura (*caesura*, o *incisio*, 'taglio', 'incisione') consiste nel fatto che un limite di parola cade nel verso all'interno di un piede (v. il glossario), opposto al

come doppio, la cesura impedisce l'elisione e la sinalefe; inoltre il primo emistichio può essere piano, tronco o sdrucciolo senza alterare la misura del verso doppio.

Queste condizioni si possono esemplificare nei *Proverbia super natura feminarum* (ed. *PD*. I, p. 521), uno dei più antichi testi italiani, se non il più antico, in quartine di alessandrini (cfr. § 220):

El mondo non è causa | sì forte né sì greve — 85
né qe se trove scrita | ën libro ni en brieve, — 86
s'ela plas ale femene, | ke^ a l'om no sëa leve — 87
[...]
Elena cun Parìs | se 'n fuçì^ al re Prïamo — 91

Il v. 87 ha il primo emistichio sdrucciolo, il v. 86 piano, il v. 91 tronco; si può considerare piano anche il primo emistichio del v. 85, ma in questo contesto metrico non si può essere sicuri che *causa* sia bisillabo (cfr. § 115). Al v. 86, *scrita* è in dialefe con *en* iniziale del secondo emistichio.

Nel senso che si è detto, i due emistichi sono trattati come se fossero due versi; la differenza rispetto a due versi distinti veri e propri consiste nel fatto che nell'uso ritmico delle diverse età e dei diversi autori la separazione fra gli emistichi può essere attenuata, l'elisione e la sinalefe possono essere ammesse, e ci possono quindi essere forme di compensazione nel numero delle sillabe tra un emistichio e l'altro, come invece non avviene (quasi) mai fra due versi distinti (cfr. § 119.1).

La divisione in due emistichi separati dalla cesura è tipica anche del décasyllabe francese e provenzale, descritto al § 59. Per l'endecasillabo, che ne deriva, si può parlare di cesura in tre sensi. In primo luogo, in senso metrico, si può confrontare l'endecasillabo con il modello del décasyllabe, come si fa ai §§ 60-60.2, evidenziandone le somiglianze, ma anche le differenze. Una descrizione dell'endecasillabo delle origini, in particolare dei Siciliani, come forma italiana del décasyllabe è in Di Girolamo e Fratta 1999. In secondo luogo, sempre in senso metrico, si sono date descrizioni dell'endecasillabo come diviso in due sottostrutture o 'frasi ritmiche' (Di Girolamo 1976, Brioschi e Di Girolamo 1984), come articolazione del modello qui citato al § 20 (e cfr. § 30n); in questa teoria si ammettono accenti consecutivi (cfr. § 29) solo quando il primo sia finale di una frase ritmica e il secondo iniziale della successiva. In terzo luogo, non più in senso metrico, ma ritmico e stilistico, si parla di cesura come pausa di

caso in cui la fine di un piede coincide con la fine di una parola. Un verso può avere diverse cesure, ma alcune, secondo i tipi di verso, hanno significato metrico, e sono obbligatorie o frequenti. In un esametro, per es., non è ammesso che tutti i piedi finiscano con la fine di una parola, ma deve esserci almeno una cesura; le più frequenti cadono dopo il primo elemento del secondo, del terzo o del quarto piede. Cesura in un senso affine a quello latino è stato usato anche per la metrica italiana, per es. da Quadrio, che chiama così «certe sillabe terminanti le parole, e succedenti immediatamente alle sillabe accentuate» (I, 1739, p. 685); in questo senso, per es., nel primo verso della *Commedia* le cesure si troverebbero dopo la 3ª e dopo la 6ª sillaba: «Nel mezzo | del cammin | di nostra vita». Anche nel passo dell'Algarotti cit. al § 92, dove si dice del «cader della cesura ora in un luogo ed ora in un altro» s'intende certamente della varietà degli accenti.

intonazione all'interno dell'endecasillabo: cfr. § 40. Da questo punto di vista anche il concetto di emistichio diventa più vago, e corrisponde in sostanza a quello di 'parte iniziale' e di 'parte finale' dell'endecasillabo, senza che le due parti abbiano un'identità propriamente metrica.

1.5.2. La rima

§ 33. Un secondo elemento costitutivo di strutture metriche è la ripetizione di segmenti sonori. Questo è un tratto comune a tutte le lingue, per il semplice fatto che i suoni di una lingua sono in numero finito, ed anche le loro combinazioni sono limitate: ogni lingua possiede gruppi di parole, ognuno dei quali più o meno consistente, che condividono una porzione sonora più o meno ampia; per esempio parole che iniziano con la stessa consonante, o che terminano con la stessa successione di vocali e consonanti (per es., in italiano, in *re*: *altre*, *madre*, *fiore* ecc.; in *ore*: *fiore*, *colore* ecc.), o che contengono la stessa successione all'interno (per es. *ntr* in *mentre*, *contro* ecc.). Le possibili ripetizioni di segmenti sonori sono utilizzabili sia in prosa sia in poesia in funzione di figure stilistiche. Una di queste è l'a l l i t t e r a z i o n e, o ripetizione di suoni, in senso proprio quelli iniziali di parola[58], per es. «Dal primo giorno ch'i' *v*idi il suo *v*iso / in questa *v*ita, infino a questa *v*ista» (*Par.* XXX 28-29).

Tali figure diventano fatti metrici quando sono poste in relazione con la struttura del verso. Per es. nel verso allitterativo germanico, che si basa sulla regolarità del numero degli accenti in ogni segmento metrico, le sillabe portatrici di questi accenti (o parte di esse, nei versi lunghi) devono iniziare con la stessa consonante (gli inizi in vocale sono considerati tutti allitteranti fra loro)[59].

§ 34. La figura di relazione fra segmenti sonori più importante nella metrica romanza (preceduta in questo da una parte della metrica mediolatina) è la r i m a; intesa nel senso stretto che si dà modernamente al termine, essa è l'identità dei suoni della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica compresa[60]; per es. *vITA*: *smarrITA*, *oscURA*: *dURA*.

[58] Un'amplissima ricerca in materia è offerta da Valesio 1967. Indicazioni sintetiche, ma complete, si trovano in Mortara Garavelli 1988, pp. 277-279. Sulle allitterazioni dantesche, cfr. Beccaria 1975, pp. 90-113 (da cui l'esempio).

[59] Cfr. Heusler 1956, I, pp. 92 ss.; Pàroli 1999, in part. p. 558. Ad es. si possono citare questi versi tratti dal *Sir Gawain and the Green Knight* [Ser Galvano e il Cavaliere Verde], un poemetto medio-inglese trecentesco:

> Ferly fayre watz the folde, for the forst clenged;
> In rede rudede upon rak rises the sunne,
> And ful clere costez the clowdes of the welkyn (1694-96).

[Splendida era la terra, ché il gelo durava, / il sole sorgeva rosso di fuoco su un banco di nubi, / via le spazzava dal cielo con la sua luce] (da J.A.W. Bennet, *Middle English Literature 1100-1400*, edited and completed by Douglas Gray, Oxford, Clarendon Press, 1986; trad. di Piero Boitani, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, Milano, Adelphi, 1986).

[60] Ovvero la rima, in senso metrico, comprende la rima, in senso fonologico (cfr. § 5), della sillaba tonica (ma non l'attacco) e le eventuali sillabe atone successive.

Normalmente, la rima mette in relazione fra loro due o più versi (cfr. § 37); in questi casi l'identità di suoni riguarda propriamente la parte finale dei versi messi in relazione, a partire dalla vocale dell'ultima sillaba tonica compresa. La rima, tuttavia, può cadere all'interno del verso. Nei versi divisibili in emistichi (cfr. § 32), la rima può quindi mettere in relazione un primo emistichio con la fine del verso stesso o di un altro verso, o fra loro due emistichi di due versi distinti (r i m a a l m e z z o); oppure può essa stessa indicare una divisione diversa dall'emistichio (r i m a i n t e r n a; per entrambe, esempi al § 148).

Ancora, la rima può essere usata liberamente in funzione di richiamo ritmico, come avviene nella poesia a schema libero (cfr. gli esempi di endecasillabi e settenari a schema libero addotti ai §§ 197, 265-267, o quelli di endecasillabi con rime libere cit. al § 244).

In ogni caso, il concetto di rima ha valore metrico soltanto se riferito ad una versificazione in cui questa identità sia utilizzata per costruire strutture metriche; l'uso libero della rima, nella poesia italiana moderna, in fine di verso o anche all'interno (cfr. § 180), è significativo in quanto allude ad una tradizione consolidata in cui la rima forma strutture definite. Per contrasto, si osservi che in latino classico, sebbene si possa dire in astratto che parole come *salutem* e *virtutem* rimano fra loro, non si può parlare propriamente di rima, perché la versificazione classica non ne conosce un uso metrico. Esiste invece, nelle letterature classiche, un uso stilistico dell'o m e o t e l e u t o (che comprende non solo la rima in senso stretto, ma tutte le figure di identità di suoni della parte finale di parole, di frasi o di parti di frase), sia in versi sia, soprattutto, in prosa[61].

§ 35. La rima in senso stretto è un caso particolare, il più importante, fra i tipi di equivalenza fondati sull'identità tra segmenti sonori in fine di unità metrica usati nella versificazione romanza per costruire strutture metriche[62]. A seconda dei generi metrici, l'identità dei suoni

[61] Sull'omeoteleuto in genere cfr. Mortara Garavelli 1988, pp. 233-234. Quanto alla poesia latina, cfr. Avalle 1970, p. 303: «Dato che nell'epoca nessuno ne parla, l'impressione è che l'omoteleuto in poesia fosse affidato sostanzialmente all'*usus*, che insomma i trattatisti non lo ritenessero meritevole di particolare attenzione, non foss'altro per la mancanza di precise norme al riguardo e per la sporadicità con cui compare nella poesia classica». Una ricerca specifica è Guggenheimer 1972. – Per la poesia mediolatina e per il *cursus* rimato si estende in genere il termine di 'rima' anche all'omeoteleuto, e anche alla forma di questo che contempla l'uguaglianza della sola vocale finale atona (cfr. § 52). Pascoli, nel saggio *A Giuseppe Chiarini* (pp. 1959-60; suoi gli esempi), distingue 4 tipi di omeoteleuto nella poesia latina. 1. Quello che suona sia nella pronuncia ritmica, sia nella pronuncia grammaticale (prosastica) del verso, per es. (si aggiungono gli accenti per indicare la pronuncia ritmica, e si indica l'omeoteleuto in corsivo) «Límus ut híc dur*éscit* et haéc ut céra liqu*éscit*» (Virgilio, *Bucol.* VIII, 80). 2. Quello che suona solo con la pronuncia grammaticale, per es. «Quót caelúm st*ellás* tot habét tua Róma pu*éllas*» (Ovidio, *Ars am.* I, 59). 3. Quello che suona solo con la pronuncia ritmica, per es. «caéruleús placid*ís* pér vada sérpis aqu*ís*» (Tibullo, I 7, 14). 4. Quello che non suona né con l'una né con l'altra pronuncia, per es. «Quália súb densís ramórum cóncinit úmbris» (Catullo, 65, 13).

[62] Importante per lo studio della rima in prospettiva fonologica e per l'analisi delle sue funzioni è Floquet 2007, molto al di là del campo di applicazione dello studio (la filastrocca).

può essere meno estesa o più estesa. Nel primo caso l'identità può riguardare solo le vocali a partire dall'ultima tonica, con una figura che si dice a s s o n a n z a (*dIcE*: *venIssE*, cfr. § 148); l'assonanza può anche essere limitata alla sola vocale tonica, per es. *fAre*: *fAtto*. Oppure l'identità può riguardare solo le consonanti (*veNTo*: *taNTa*), o consonanti e vocali dopo la vocale tonica, che resta diversa (*oSA*: *iSA*, *beveENDO*: *bANDO*: cfr. § 148), con una figura che si può dire c o n s o n a n z a o 'consonanza atona'. Assonanza e consonanza costituiscono tipi di quella che si dice r i m a i m p e r f e t t a (cfr. § 148).

Nel secondo caso, il segmento testuale interessato dalla rima si amplia 'all'indietro', e comprende la consonante precedente e quindi l'intera sillaba che definisce la misura, se tale sillaba comincia con una sola consonante (*senTERO*: *alTERO*, *Rvf.* 13, 13-14), o anche una porzione più estesa della fine del verso prima dell'ultima vocale tonica. Le figure che ne risultano costituiscono le varietà della cosiddetta r i m a r i c c a (cfr. § 154). La tradizione italiana, a differenza per es. di quella francese, non presenta però in genere un uso sistematico di questi tipi di rima; è tuttavia sempre opportuno annotarne, nel commento ai testi, l'uso stilistico (per un'esemplificazione dei vari tipi di rima cfr. §§ 148-160).

Si deve infine notare che la nozione di 'identità dei suoni' su cui si basano sia la rima sia l'assonanza è sì una nozione linguistica, ma non coincide necessariamente con la stessa nozione riferita alla lingua parlata. Nella tradizione italiana, in particolare[63], le interferenze tra i vari sistemi linguistici che hanno contribuito al formarsi della tradizione stessa, o che hanno comunque agito per contatto, hanno fatto sì che la nozione di rima sia in molti casi un fatto culturale, o di 'lingua della poesia', piuttosto che un fatto propriamente acustico. Sono da citare sotto questo profilo il fatto che nella tradizione italiana, diversamente che nelle altre tradizioni romanze, *e* aperta rima con *e* chiusa e *o* aperta rima con *o* chiusa, e altre 'anomalie' della rima, come la rima s i c i l i a n a di *e* chiusa con *i* e di *o* chiusa con *u* (cfr. §§ 149-150)[64].

1.5.2.1. *Funzioni della rima*

§ 36. Alla rima si possono attribuire una funzione 'demarcativa', una funzione 'strutturante' e una funzione 'associativa' e 'ritmica'.

La funzione d e m a r c a t i v a della rima consiste nel fatto che la rima è associata regolarmente al limite dell'unità metrica, e ne rinforza la percezione con il suo ritorno. L'unità metrica è normalmente il verso, ma può essere anche l'emistichio, o un versicolo interno al verso. Quest'ul-

[63] Lo stesso fatto è riscontrabile, in misura e in casi diversi, in altre tradizioni romanze, discutere delle quali sarebbe qui fuori tema. Per la poesia francese, cfr. Elwert 1965, pp. 102-105.

[64] Diverso, ma sempre connesso con una nozione di rima che non rimanda ad una semplice identità linguistica, è il caso delle rime 'tecniche' (in particolare per es. la rima 'per l'occhio'), per le quali cfr. §§ 153-160.

tima possibilità si realizza per es. nella canzone *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* di Dante (*Rime*, 27), dove nel terzo verso (endecasillabo) di ogni strofa la rima interna individua un trisillabo[65]. In questo caso la funzione demarcativa della rima può essere intesa in senso forte, perché, senza la rima interna, non ci sarebbe ragione di parlare di un trisillabo interno all'endecasillabo (perché il trisillabo non è una parte componente della struttura dell'endecasillabo). Un discorso quasi analogo si può fare a proposito della rima interna in fine di emistichio (rima a l m e z z o), che individua un quinario o un settenario nell'endecasillabo, perché nella tradizione italiana la coscienza che la struttura originaria dell'endecasillabo (cioè quella del suo modello, il décasyllabe) è bipartita è sempre stata molto debole (cfr. §§ 59-60.2). Quanto alla rima di fine verso, cioè al caso più comune, la funzione demarcativa va invece intesa in senso più debole (a parte casi particolari, come quello della versificazione anisosillabica, cfr. § 54): la rima sottolinea, non determina la struttura del verso, che è percepibile di per sé in termini di numero di sillabe e di accenti[66]. Una riprova è proprio nel caso dei versi con rima interna: in essi quest'ultima individua una misura interna al verso, non un verso indipendente, e il risultato è che a due rime corrisponde un verso solo, determinato evidentemente dalla propria struttura sillabica e accentuativa. D'altro canto, anche nella tradizione e nei generi in cui la rima è obbligatoria, esiste la possibilità di lasciare alcuni versi non rimati in determinate posizioni (cfr. la rima i r r e l a t a, § 160)[67].

§ 37. La funzione s t r u t t u r a n t e della rima consiste nel fatto che la disposizione delle rime è un elemento della costruzione di strutture strofiche[68]. Le forme metriche strutturate si definiscono perciò indicando non solo la misura dei versi, e il modo in cui eventualmente varie misure si alternano, ma anche lo schema delle rime. Rimandando alla descrizione

[65] Per es. «ché stato», in rima con la fine del verso precedente, all'interno del v. 3, «ché stato non avea tanto gioioso». A questo fatto allude Dante in *Dve*. II xii 8: «Minime autem trisillabum in tragico videtur esse sumendum per se subsistens: et dico "per se subsistens" quia per quandam rithimorum repercussionem frequenter videtur assumptum...» [È evidente, invece, che nello stile tragico il trisillabo non è da usare a sé stante: e dico "a sé stante" perché lo si vede usato spesso a mo' di risonanza di una rima...] (ed. e trad. Tavoni 2011).

[66] La funzione demarcativa della rima è negata da Cornulier 1981 e 1982, pp. 20-23, il quale afferma che la percezione dell'isosillabismo in versi rimati è analoga alla percezione dello stesso in versi non rimati. Tuttavia ciò che è vero per una descrizione scientifica può non esserlo dal punto di vista della percezione culturale da parte degli autori e del pubblico; in questo senso, e sia pure entro certi limiti, la funzione demarcativa della rima sembra far parte della percezione del verso nell'ambito della poesia romanza antica (cfr. §§ 51-54).

[67] Nella poesia dei trovatori provenzali la varietà delle misure e dei modi in cui esse sono alternate crea problemi complessi per la distinzione delle rime interne dalle rime di fine verso; perciò il repertorio di Frank 1953-57 analizza i testi secondo il principio 'né verso senza rima, né rima senza verso'. In alcuni casi, però, è possibile dimostrare che ci si trova di fronte a rime interne: cfr. Vatteroni 1982-83.

[68] Altri elementi possono essere, a seconda dei casi, la disposizione dei tipi di verso, in testi che ne usano più d'uno ('eterometrici'), la sintassi, la separazione grafica, nel senso che quest'ultima invita il lettore a considerare un insieme di versi come una strofa.

delle forme metriche complesse, si anticipa qui solo la terminologia più comune relativa ai tipi di disposizione delle rime.

La rima baciata o 'a coppie', o 'accoppiata' ha la forma AA BB CC...; la forma strofica più direttamente collegata con questo tipo di rima è il distico (cfr. §§ 218-219):

> Nella Torre il silenzio era già alto.
> Sussurravano i pioppi del Rio Salto (Pascoli, *C. Cast.*, *La cavalla storna*, 1-2).

La rima di tipo AA... può essere continuata lungo tutta una strofa, che si dice monorima (tutta su una sola rima); il tipo più importante è la quartina (strofa di quattro versi) monorima di alessandrini (doppi settenari), $A_{7+7}A_{7+7}A_{7+7}A_{7+7}$, frequente nella poesia didascalica del Duecento; più rara la quartina AABB (cfr. § 220).

La rima alternata o 'alterna' ha la forma ABAB CDCD...; nella forma più semplice si usa nella quartina:

> I cipressi che a Bólgheri alti e schietti
> van da San Guido in duplice filar,
> quasi in corsa giganti giovinetti
> mi balzarono incontro e mi guardâr (Carducci, *RN.*, *Davanti San Guido*, 1-4)[69].

La rima alternata continuata per 8 versi (ABABABAB) dà luogo a quella che si dice un'ottava siciliana (cfr. § 230); una serie cosiffatta, continuata o divisa in due quartine (ABAB ABAB) forma la prima parte in uno dei due tipi principali del sonetto (cfr. § 200). L'ottava toscana (o semplicemente 'ottava', o anche 'stanza': cfr. §§ 229-230) combina sei versi a rima alterna con un distico a rima baciata (ABABABCC):

> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori
> d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
> seguendo l'ire e i giovenil furori
> d'Agramante lor re, che si diè vanto
> di vendicar la morte di Troiano
> sopra re Carlo imperator romano (Ariosto, *O.F.*, I, 1).

Molto meno frequente nella tradizione italiana è la sesta rima (o 'sestina narrativa', o semplicemente 'sestina', ma da non confondere con la forma di canzone omonima, o 'sestina lirica'), ABABCC (cfr. § 225). Con nona rima si intende il metro del poemetto due-trecentesco *L'Intelligenza* (solo dal punto di vista tipologico si può dire un'ottava

[69] In questo caso si tratta di strofe di canzone-ode (cfr. § 247); i versi tronchi con rime in consonante (cfr. § 152) rimandano al tipo dell'ode-canzonetta (cfr. § 259); ma in questo testo le quartine AB_tAB_t alternano liberamente con le quartine ABAB di tutti versi piani.

con in più un endecasillabo di rima B), ABABABCCB (cfr. § 231); con decima rima una forma di strofa di 10 versi, con schemi vari (ma i primi 6 sempre ABABAB: cfr. § 231).

La rima incrociata o 'chiusa' ha la forma ABBA[70]; hanno per es. questa forma, in settenari, le strofe pari di *Casa mia*, nei *Canti di Castelvecchio* (le dispari sono in rime alterne, abab):

> M'era la casa avanti,
> tacita al vespro puro,
> tutta fiorita al muro
> di rose rampicanti (5-8).

La serie ABBA ABBA (due quartine a rima incrociata) forma la prima parte nel secondo dei due tipi principali del sonetto (cfr. § 200).

La rima incatenata è lo schema di rime della terza rima o 'terzina dantesca' (cfr. §§ 226-228)[71]: ABA BCB CDC... (la serie, corrispondente nella *Divina Commedia* a un canto, termina con un verso isolato in rima con il secondo dell'ultima terzina, ...YZY Z):

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura,
> ché la diritta via era smarrita.
> Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
> esta selva selvaggia e aspra e forte
> che nel pensier rinova la paura! (*Inf.* I 1-6)
> ...
> che tu mi meni là dov'or dicesti,
> sì ch'io veggia la porta di san Pietro
> e color cui tu fai cotanto mesti».
> Allor si mosse, e io li tenni dietro (133-6).

Si dicono rime replicate formule del tipo ABC ABC, riscontrabili per es. nei piedi della canzone (cfr. §§ 182, 184) o nelle terzine del sonetto (cfr. § 200); rime invertite o 'retrogradate' formule del tipo ABC CBA, riscontrabili nelle stesse strutture.

§ 38. La terza funzione della rima è ritmica, in quanto la ripetizione di segmenti sonori in posizioni chiave (fine di misura metrica, normalmente la fine del verso) è un elemento rilevante del ritmo del testo. Questa stessa funzione si può dire anche associativa, in quanto la ripetizione dei suoni associa tra loro due o più parole, ponendo inevitabilmente in relazione tra loro anche la loro funzione sintattica e il loro significato. Il modo in cui questa relazione si stabilisce è un tratto importante della forma stilistica di ogni poesia in rima, e dello stile individuale

[70] Nella terminologia francese 'rima incrociata' (*croisée*) designa invece la rima alternata.

[71] Nella terminologia antica dei provenzali 'rima incatenata' (*encadenada*) designa invece la rima alternata.

di ogni poeta; il rapporto fra la somiglianza delle parole in rima (in quanto ripetono lo stesso segmento sonoro) e la loro maggiore o minore diversità di senso, la loro diversa funzione nel contesto, la prevedibilità o meno dell'accostamento (che dipende in buona misura anche dalla tradizione in cui il testo si inserisce) è sempre significativo.

Quanto allo stile della rima, si oppone la rima f a c i l e alla rima d i f f i c i l e. Facile è una rima per la quale sono disponibili nella lingua molte parole; all'estremo della facilità si collocano la rima d e s i n e n z i a l e (cfr. § 155), quella per cui, per es., tutti i participi in *ato* rimano fra loro, e così via[72], o quella s u f f i s s a l e (cfr. § 155), per cui, per es., rimano fra loro tutti gli avverbi in *mente*. Difficile è una rima per la quale sono disponibili poche o pochissime parole, per es. *sepulcro*: *pulcro*: *appulcro* in *Inf.* VII 56-60. L'opposizione però non è solo di numero di rime disponibili nella lingua, ma, soprattutto, nel rilievo accordato alla rima: semplice obbligo di versificazione assolto pedestremente in certa poesia didattica (che della poesia ha solo la forma metrica); oppure punto di resistenza del linguaggio sul quale esercitare le risorse dell'ingegno poetico, con soluzioni sempre nuove che si riverberano sulla forma del verso e della sequenza, come avviene in Dante; o ancora punto di risonanza discreta, oggetto di grande cura e al tempo stesso di raffinata dissimulazione, come è caratteristico della poesia di Petrarca.

Questa funzione ritmica e associativa della rima può essere perseguita anche al di fuori degli schemi fissi, ed è propria anche dei testi in cui i versi rimati alternano liberamente con altri non rimati, come per es. nella 'canzone libera' di Leopardi (cfr. §§ 103, 197). Essa può anche confondersi, in modo complesso e dissimulato, con gli altri tipi di ripetizione e ripresa di suoni nel testo, al di fuori della rima propriamente detta (cioè della rima in fine di misura metrica), nella poesia non in rima, o libera del tutto, nella quale però si trovano parole in rima fra loro in posizioni libere, tra fine di verso e interno del verso o entrambe all'interno del verso. Se questa figura di ripresa di suoni ha più rilievo delle altre, è perché essa rimanda alla tradizione, sempre comunque presente, in cui la rima è un elemento strutturale.

1.5.3. Metro e sintassi

§ 39. Lo specifico della versificazione, come si è definito al § 2, è che il discorso in versi è articolato in segmenti (i versi) indipendenti dalla struttura di frase. Ai §§ 26-28 si è osservato che la sillaba tonica che determina la misura del verso può non essere tale nell'intonazione normale della frase (cfr. § 26, *sól tre* in rima con *oltre* e *poltre*, e più in generale, per la rima 'composta', come questa, e per la rima 'per l'occhio', §§ 157 e 158), e si è affermato che anche la sillaba che corrisponde ad un accento obbligatorio interno, nei versi, come l'endecasillabo, che devono essere

[72] Può essere interessante a questo proposito consultare il prospetto delle 'rime fisse' offerte dai verbi regolari in Mongelli 1983, p. XVI.

descritti in questi termini, può essere atona nell'intonazione normale, sebbene questo sia un punto controverso (cfr. §§ 22.1, 31) e sebbene la corrispondenza fra accento obbligatorio e sillaba tonica nell'intonazione normale sia il caso più comune. Le norme metriche, cioè, non sono fatti sintattici né al livello della divisione in versi, né a quello della struttura del verso; e quale che sia l'idea che si ha di quest'ultima (se anche, cioè, si sostenga che gli accenti interni al verso si definiscono in base all'intonazione normale, legata alla sintassi), un verso non sarebbe un verso se fosse esclusa la possibilità, attuata o non attuata, di interrompere tra un verso e l'altro dei nessi sintattici. Questa, anzi, è l'unica caratteristica che distingue il verso libero dalla prosa[73].

Il rapporto fra la struttura sintattica e la struttura metrica (per es. la coincidenza o non coincidenza tra limiti di verso e limiti di frase o giunture sintattiche) e quello fra l'intonazione normale del discorso e la costruzione del verso (accenti obbligatori su sillabe normalmente toniche o normalmente atone, sillabe a contatto di accenti obbligatori, configurazione nel verso degli accenti che discendono dall'intonazione implicata dalla sintassi, cfr. il rilievo dato alla sintassi nei criteri di spoglio di Dal Bianco 2007 citati al § 31) sono fatti stilistici, non vincolati da regole, ma rapportabili all'uso, che è diverso secondo gli autori, i generi e le epoche. Lo studio di questi rapporti è perciò significativo per descrivere lo stile di autori e testi.

§ 40. Nei versi di una certa estensione, e soprattutto nell'endecasillabo, sono significative le pause interne, determinate dalla sintassi o dall'intonazione, che vanno distinte dalla cesura in quanto fatto metrico (cfr. § 32), ma che negli studi sull'endecasillabo vengono normalmente chiamate anch'esse 'cesure', non senza creare una certa confusione. L'endecasillabo tende infatti per lo più ad articolarsi con una pausa sintattica lieve o forte in corrispondenza dell'accento obbligatorio (in corrispondenza, cioè, della cesura del suo modello originario, il décasyllabe). L'individuazione di questa pausa è però spesso opinabile, tanto che Baldelli 1970 può affermare che «per quello che è della cesura, moltissimi sono gli endecasillabi danteschi scarsamente tagliati», e Beccaria 1970 che «in Dante [...] non c'è alcuna obbligatorietà di cesura: il suo verso pare piuttosto organismo fortemente unitario, che non risulta dalla somma di due unità ritmiche appartenenti a versi differenti». Beccaria dà come esempio di verso con cesura 'bene avvertibile' «e canterò | di quel secondo regno» (*Purg.* I 4); come esempi di scalatura decrescente nell'avvertibilità della cesura: «un poco me | volgendo a l'altro polo» (*Purg.* I 29, dove già si avverte «l'orientamento verso l'obliterazione della pausa, mediante *enjambement* [cfr. § 41] di senso tra un emistichio e l'altro»), «O voi che siete | ^in piccioletta barca» (*Par.* II 1, dove «la pausa di 4ª è obliterata dalla presenza di una sillaba debordante nel secondo emistichio», cioè dalla sinalefe *siete ^in*), «e quasi velocissime faville» (*Par.* VII 8, dove «*non* sentiamo cesura... perché la pausa è dopo l'8ª sillaba, per via della parola sdrucciola»).

[73] Sull'*enjambement* (cfr. § 41) nel verso libero cfr. Ritrovato 2008.

Il carattere stilistico delle pause sintattiche e di intonazione interne all'endecasillabo è correttamente rispecchiato dagli studi sugli schemi accentuativi di questo verso già citati (cfr. §§ 22.1, 31), che della cesura (intesa come pausa) non tengono alcun conto.

Analoghe considerazioni sulla costruzione sintattica e intonazionale del verso si possono fare nel caso dei versi composti, per es. il doppio settenario, nei quali però la cesura (in senso metrico) è sempre rimasta ben chiara, rispecchiata dalla tendenza ad evitare la sinalefe tra i due emistichi e dalla possibilità (variabile a seconda dell'uso degli autori nelle diverse epoche e nei diversi generi) che il primo emistichio sia tronco o sdrucciolo senza alterare la misura del verso.

§ 41. La maggiore attenzione, per quanto riguarda il rapporto fra metro e sintassi, è sempre stata attirata dalla coincidenza o non coincidenza fra limite di verso e limite di frase o giunture sintattiche. Una prima ragione per cui ciò è corretto è che in questo caso la sintassi è in rapporto con un elemento strutturale 'forte'; una seconda, che, come dimostra la storia della poesia italiana e romanza, la coincidenza fra limite di verso e limite sintattico è la tendenza di base, le deviazioni rispetto alla quale sono sempre marcate, in misura maggiore o minore.

La mancata coincidenza fra un limite di unità metrica e un limite sintattico è diversamente rilevante se è implicato solo il verso, o se il limite metrico è anche quello di una strofa o di un'articolazione del testo (per es. fra le diverse parti del sonetto) o di una strofa (per es. fra le parti di una stanza di canzone), e diversamente nei diversi generi letterari e metrici: la connessione sintattica fra due terzine, relativamente frequente nella terza rima di Dante, non ha lo stesso carattere marcato di quella, insolita, fra due ottave di Boccaccio, Boiardo, Ariosto. Nella tradizione italiana si usa un solo termine per tutti i casi, *enjambement*[74], talvolta sostituito,

[74] Quanto ad *enjambement* (che non c'è alcuna ragione di sostituire per vano purismo), nota Pazzaglia 1990, p. 45, che «il termine è francese, per la paradossale ragione che ne parlò, nel Seicento, un poeta e teorico francese, in disputa con quelli italiani, il Boileau, indicandolo come artificio da proscrivere risolutamente dalla buona versificazione; mentre in Italia non si era mai sentito il bisogno di definirlo, trattandosi di prassi connaturata alla nostra versificazione fin dalle Origini». La tradizione classicistica francese è in effetti contraria all'*enjambement*. Elwert 1965, pp. 69 ss., appoggia questa propensione francese alla coincidenza fra unità metrica e unità sintattica con una ragione teorica: gli accenti necessari a far sentire la fine della misura risulterebbero indeboliti, qualora non cadessero in fine di unità sintattica. È opportuna in contrario l'osservazione di Bernardelli 1989, che nella determinazione dell'accento finale di misura metrica non vale la continuità fra le misure, versi ed emistichi, lette con l'intonazione corrente, ma ognuna di esse deve essere considerata come se fosse staccata dalle altre; cfr. p. 99: «L'accento metrico non è il normale ed effettivo accento di gruppo o di frase, dipendente insieme dalla struttura sintattica dell'enunciato e dall'intenzione o dall'arbitrio del locutore (e quindi relativamente libero ed oscillante), ma è un accento 'formale' che si coglie a livello di singola unità lessicale da un lato, ed a livello di singola unità metrica dall'altro». Boileau (*Art poétique* I, 138; cfr. Elwert 1965, p. 72) usa solo il verbo *enjamber*; prima di lui lo aveva usato Ronsard nella seconda prefazione della *Franciade* (VI, p. 541). La posizione di Ronsard non è di rifiuto: «J'ay esté d'opinion en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre, n'estoient

ma non meglio articolato, da termini come *accavallamento* (che ne è una traduzione), *rompimento*, *spezzatura*, *inarcatura*[75]. Per indicare la parte più breve e meno autonoma dell'unità sintattica spezzata dal limite di verso, si usano, non con grande frequenza, i termini r i g e t to (francese *rejet*), se questa parte si trova nel secondo dei due versi in questione, e c o n t r o r i g e t t o, se si trova nel primo. I due termini si escludono a vicenda; rigetto si ha per es., in *Inf.* VII 118-119 «Li occhi a la terra e le ciglia avea rase / d'ogni baldanza», nel v. 119; controrigetto, in *Inf.* XXVI 90-91 «Quando / mi diparti' da Circe...», nel v. 90.

§ 42. Per lo studio dell'*enjambement*, bisogna distinguere tra l'esame, che si può fare in modo relativamente 'oggettivo', dei tipi di rapporti sintattici che intervengono tra un verso e l'altro in un testo o in un gruppo di testi, e la percezione di un carattere marcato, di qualcosa di insolito e perciò significativo, e dotato di funzione stilistica, nel modo in cui sono legati tra loro due versi; percezione che è anch'essa compresa nella nozione corrente di questa figura. Ciò detto, si considerano in genere *enjambements* più marcati degli altri quelli che si citano di seguito a titolo di esempio, da un vecchio studio sulle connessioni sintattiche tra i versi della *Commedia* di Dante (Beltrami 1981, pp. 67-102), marcando in corsivo gli elementi significativi:

almen *tre / voci* t'ho messe! (*Purg.* XIX 34-35)
cantai di quel *giusto / figliuol* d'Anchise (*Inf.* I 73-74)
se non che *pianto / giusto* verrà (*Par.* IX 5-6)

Forse / tu credi che qui sia 'l duca d'Atene (*Inf.* XII 16-17)
Quando / mi diparti' da Circe... (*Inf.* XXVI 90-91)
che *sarà sconcia / sì*, che per simil non s'entrò in malta (*Par.* IX 53-54)
un'ombra ch'*aspettava / in vista* (*Purg.* XIII 100-101)

un'anima che, *posta / sola* soletta... (*Purg.* VI 58-59)
una de l'alme / surta, che l'ascoltar chiedea con mano (*Purg.* VIII 8-9)

perch'io *fui / ladro* a la sagrestia d'i belli arredi (*Inf.* XXIV 137-138)
ed esso *Alberto / è* di Cologna... (*Par.* X 98-99)
là dove *sofferto / fu* per ciascun di tòrre via Fiorenza (*Inf.* X 91-92)
fue / cantato retro (*Purg.* XV 38-39)

fora / di vita uscimmo a Dio pacificati (*Purg.* V 55-56)
di virtute / tanto (*Par.* XXXIII 25-26)

Nella *Commedia* i casi in cui due versi sono legati tra loro così strettamente, con queste o con altre figure analoghe, sono intorno al 6%, ma è molto raro che siano legate così due terzine, e più frequente che questo legame sia tra il primo e il secondo verso di una terzina che tra il secondo e il terzo. Osservazioni di

pas bons en nostre Poesie: toutefois j'ay cognu depuis le contraire par la lecture des bons Autheurs Grecs et Romains, comme *Lavinia venit / Littora*».

[75] *Inarcatura* è dato come cinquecentesco da Fubini 1971, p. 232, ma non sembra affatto documentato, come hanno notato Di Girolamo 1976, p. 53, Menichetti 1993, p. 481, e Spaggiari 1994, p. 112, tutti però accogliendo il termine con favore.

questo genere possono servire ad evidenziare come la terzina funzioni da unità fondamentale di scansione del testo non solo dal punto di vista metrico, ma anche da quello sintattico.

§ 43. Per le forme metriche in genere, l'accertamento degli usi sintattici serve a migliorare e precisare la comprensione del modo in cui uno schema metrico è effettivamente concepito dagli autori che lo usano. Per esempio nel caso del sonetto (cfr. § 200), gli usi sintattici del sonetto delle origini indicano che la divisione fondamentale è quella fra i primi otto versi e i successivi sei, e che all'interno dei primi otto la scansione del testo è pensata piuttosto per distici che per quartine, all'interno dei successivi sei per terzine (cfr. Montagnani 1986), confermando quello che appare dalla disposizione grafica dei manoscritti antichi e gli argomenti più strettamente metrici di Camboni 2011 (cfr. § 200)[76].

Nel caso dell'ottava rima (cfr. § 229), dato per ovvio che nella normalità dei casi il confine di strofa coincide con un limite sintattico, il modo in cui si dispongono i limiti sintattici all'interno della strofa consente di distinguere diversi modi di concepire l'ottava (cfr., dopo una ricca tradizione di studi, Praloran e Tizi 1988, pp. 121-170).

Anche per quanto riguarda la canzone petrarchesca (sulle cui articolazioni interne, f r o n t e, p i e d i, s i r m a o 'sirima' o 'coda', v o l t e, cfr. §§ 182-185), l'uso normale è che le partizioni sintattiche accompagnino, sia pure in modo molto elastico, l'articolazione metrica; questo fatto è espresso da Quadrio (II, pp. 82-83) in modo un po' rigido e precettistico, ma sensibile nell'insieme all'uso della normalità della tradizione:

> ... dovunque sarà la divisione della Stanza, dovrà pure la sentenza essere, o parere almen terminata [si nega la possibilità dell'*enjambement* fra due stanze, o strofe, della canzone]. Inoltre, ovunque si farà la replicazione del Canto, cioè a dire, al fine di ciascun *Piede*, o di ciascuna *Volta*, dovrà pure la costruzione esser perfetta, o almeno parer di esserlo. Che se invece poi delle *Volte* la canzone ha la *Sirima*, o la *Coda*, come quella si fa di coppie, o di terzetti, o di quadernetti insieme legati; così al fine di ciascuna coppia, o terzetto, o altra combinazione, che sia, dovrà pure il senso essere, o parer quasi compiuto[77], in guisa che almeno due punta, o un punto, o una virgola, ivi si scriva. E tutti questi finimenti di sentenza sì fatti, si chiamano *Punteggiatura*, la quale è necessaria alla Stanza non men di quello, che siano gli accenti al verso.

Non è difficile trovare subito un'eccezione (o un''infrazione') al precetto di Quadrio, nel più classico degli esempi, Petrarca. La canzone *In quella parte dove Amor mi sprona* (*Rvf.* 127) è in stanze di endecasillabi e settenari articolate in due piedi ABC BAC e una sirma CDEeDeFF (per questa divisione cfr. § 184). Ci si dovrebbe perciò aspettare una divisione del periodo con pause più o meno rilevanti alla fine del terzo e del sesto verso. Colpisce allora la seconda stanza (vv. 15-28), dove l'andamento sintattico individua due gruppi di quattro versi (ma

[76] Sulla costruzione ritmico-sintattica del sonetto di Petrarca, esemplare per la tradizione italiana, cfr. Renzi 1989, Tonelli 1999, Dal Bianco 2003, Soldani 2003, 2004, 2009; importante per il rapporto metro-sintassi da Petrarca al Della Casa il saggio su *L'evoluzione dei metri petrarcheschi*, cap. IV di Zuliani 2009.

[77] Cioè: se la sirma della canzone (cfr. §§ 182, 185) è articolata in gruppi di due, tre, quattro versi, le pause di senso devono corrispondere a questa divisione.

se ciò ha colpito l'attenzione, la ragione è che il precetto di Quadrio è tutt'altro che privo di senso):

1° piede: ABC	Poi che la dispietata mia ventura
	m'à dilungato del mio maggior bene,
	noiosa, inexorabile et superba,
2° piede: BAC (fine del 1° periodo)	Amor col rimembrar sol mi mantene:
(inizio del 2° periodo:)	onde s'io veggio in giovenil figura
	incominciarsi il mondo a vestir d'erba,
sirma: CD...	parmi vedere in quella etate acerba
(fine del 2° periodo)	la bella giovenetta, ch'ora è donna; ...

La disposizione 'normale' cui si riferisce Quadrio si può invece vedere nella prima stanza di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf.* 126, 1-13), articolata in due piedi abC abC e una sirma cdeeDfF, nella quale a sua volta si può individuare una quartina deeD legata col verso 'chiave' (c), e un distico di chiusa fF; così è articolata anche la disposizione sintattica:

1° piede: abC	Chiare, fresche et dolci acque,
	ove le belle membra
(fine del 1° membro sintattico)	pose colei che sola a me par donna;
2° piede: abC	gentil ramo ove piacque
	(con sospir' mi rimembra)
(fine del 2° membro sintattico)	a lei di fare al bel fiancho colonna;
sirma: cdeeD...	herba et fior' che la gonna
	leggiadra ricoverse
	co l'angelico seno;
	aere sacro, sereno,
	ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
...fF	date udïenzia insieme
	a le dolenti mie parole estreme.

Nei rapporti fra metro e sintassi la libertà che i poeti si concedono è molto più ampia che riguardo alle regole metriche in senso più stretto, ma anche questa libertà è esercitata entro un certo campo di oscillazione. L'esame di questo tipo di problemi non è restringibile entro nozioni manualistiche ma, come si può intuire, essi devono essere affrontati ogni volta che il discorso riguarda, anziché le norme metriche, i testi concreti e gli autori che le applicano[78].

1.6. Metrica e testo

§ 44. Il Duecento non ci ha lasciato nessuna trattazione teorica sulla versificazione italiana, e le poche del Trecento e del Quattrocento lasciano aperti un buon numero di interrogativi; nemmeno della produzione successiva, divenuta dal Cinquecento assai più copiosa, si può dire che

[78] Una 'teoria dell'*enjambement*' è direttamente implicata nelle teorie che fanno della segmentazione (e dell''a capo') l'elemento decisivo del discorso in versi, e quindi della sfasatura tra segmentazione metrica e sintassi il tratto principale del discorso poetico, per es. Cohen 1974.

risponda adeguatamente alle domande della ricerca metrica moderna[79]. D'altro canto, la trattatistica e le dichiarazioni degli autori devono essere sempre considerate, ma anche esaminate criticamente: per es., il modo di parlare del sillabismo da Dante a Bembo non rende ragione del principio secondo cui il numero delle sillabe è determinato dalla posizione dell'ultima tonica, che appare invece evidente dai testi (cfr. Beltrami 1990). La fonte principale della conoscenza delle regole metriche e dell'uso stilistico degli autori è perciò lo studio dei testi.

È di conseguenza indispensabile valutare se e fino a che punto il testo che si esamina corrisponda a quello voluto dall'autore. Per le età successive all'invenzione della stampa, e sempre di più avvicinandosi ai giorni nostri, il problema è spesso solo teorico, finché si tratta di edizioni di cui gli autori hanno rivisto le bozze; diverso è però il caso delle edizioni postume, eseguite su materiali reperiti fra le carte degli autori, e in generale quello delle edizioni rimaste prive, per qualsiasi ragione, del controllo dell'autore. Anche le stampe antiche presentano numerosi problemi, specifici, ma non radicalmente diversi da quelli posti dai manoscritti[80]. Anche nella situazione più favorevole, in presenza di edizioni riviste dall'autore e di manoscritti autografi, non è però escluso che si debbano riconoscere errori, a questo punto ascrivibili all'autore. Per es. nell'ode alcaica (cfr. § 250) di Carducci, *La guerra* (*RR*), il verso 12, quarto della terza strofa, che dovrebbe essere di 10 sillabe, è invece di 9: «casa candida, Vasinghtòno», senza alcuna variante nei manoscritti su cui il testo è stato elaborato[81], ma sarebbe del tutto illegittimo dedurne che per Carducci il quarto verso dell'alcaica potesse essere anche di 9 sillabe (è solo che non s'è accorto dell'errore).

Ben altri e maggiori problemi si pongono per tutto l'insieme dei testi prodotti prima dell'invenzione della stampa, dunque per la fase fondante della versificazione italiana. Solo pochissimi testi ci sono giunti in manoscritti di mano dell'autore (autografi) o eseguiti sotto il suo diretto controllo (idiografi), sebbene tra questi ce ne siano due di grande importanza, il *Canzoniere* di Petrarca e il *Teseida* di Boccaccio[82]. Altrimenti, i manoscritti che tramandano le opere (da uno a molti per ognuna), discendono da una trafila di copie, soggette ad alterazioni involontarie e, anche, volontarie da parte dei copisti[83]. Nessun manoscritto 'è' il testo, ma ognuno ne è

[79] Le opere più importanti fino al Settecento sono elencate nella Bibliografia, 1.1.

[80] Cfr. Stoppelli 1987 e Stoppelli 2008².

[81] Si tratta di 14 foglietti, contenuti nel cartone III 66 della Biblioteca di Casa Carducci a Bologna; si conserva anche la bozza di stampa della prima edizione. Cfr. Beltrami 2007 (da cui il testo); ivi si nota anche che nella prima scrittura del testo, sempre per il quarto verso della strofa, qualche volta sfugge a Carducci un endecasillabo, poi corretto.

[82] Rispettivamente il codice Vat. Lat. 3195 della Biblioteca Apostolica Vaticana (in parte autografo, in parte idiografo) e il codice Acquisti e Doni 325 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (autografo).

[83] Alla pari di manoscritti vanno considerate le stampe antiche delle quali non si possieda la fonte diretta: per es. le rime di Dante da Maiano (XIII sec.), a parte i sonetti in provenzale, ci sono conservate solo dalla stampa del 1527 nota come 'Giuntina di rime antiche' (*Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in X libri raccolte, impresso a Firenze per li heredi di Philippo Giunta*).

una 'testimonianza', o un 'testimone', cioè fornisce sul testo informazioni più o meno attendibili, che si devono valutare e interpretare. L''edizione critica', quale che sia il metodo adottato, è un'edizione che presenta un testo come l'ipotesi più attendibile, documentata e discussa, sulla volontà dell'autore, e perciò anche sulle regole metriche a cui questi si conforma[84]. Anche ricorrendo direttamente ai manoscritti, dedurne la forma metrica del testo è un atto di interpretazione, una sorta di edizione critica provvisoria, parziale e 'mentale'. Per dirlo con una formula, la metrica non è nei manoscritti, ma nell'interpretazione che se ne dà.

Per le caratteristiche della tradizione dei testi volgari, sulle quali non ci si può qui soffermare, il grado di attendibilità della ricostruzione è, potenzialmente, massimo per la 'sostanza', minimo per la 'forma', sulla quale pure si possono formulare delle ipotesi, ma che in genere non si può ricostruire (si può invece studiare la forma di un singolo manoscritto, ma senza certezze sul suo rapporto con quella d'autore). Detto in modo elementare, 'sostanza' sono i contenuti, le parole, il fatto che un verbo fosse alla prima o alla terza persona singolare (tutto ciò, insomma, che incide sul senso); 'forma' è la grafia (*cosa* o *chosa*?), la fonetica (*dela* o *della*?), la morfologia (*fecero* o *feciono*?)[85]. La metrica è più vicina alla sostanza, nel senso che la forma metrica di un testo si può in genere ricostruire, sia per quanto riguarda la struttura del testo (tipo e numero dei versi per strofa, schema delle rime), sia per quanto riguarda la forma del verso (in particolare, il numero delle sillabe) e la rima.

A questo punto si manifesta un inevitabile circolo vizioso. Le norme metriche che si ritiene siano rispettate da un autore forniscono un criterio per valutare il testo dei manoscritti: per es., si riterrà dovuto a un errore di copia, in un testo in endecasillabi, un verso che manchi di una sillaba (dipenderà dai criteri editoriali se emendare o limitarsi a segnalare l'errore); e ogni eventuale emendamento del testo dovrà essere compiuto nel rispetto di quelle stesse norme metriche. Conversamente, però, le norme metriche si desumono dai testi critici (nel senso detto sopra)[86]. Questo circolo vizioso, che è reale, si supera nell'interazione fra critica del testo e ricerca metrica: nel confronto con i problemi posti dai testi si precisano e si ridefiniscono le norme metriche, che forniscono un punto di riferimento sistematico e più generale per affrontare i problemi di un singolo testo.

[84] L'introduzione più limpida e insieme più rigorosa per il lettore 'italianista' è Stussi 1988 (per i problemi accennati in questo paragrafo si veda in particolare l'appendice I, *Metrica e critica del testo*, pp. 185-212; si attende una nuova edizione). Sempre per chi si occupa di testi italiani, si raccomandano Ageno 1984, D'Agostino 2006, Stoppelli 2008. Un eccellente manuale d'insieme (includente la tradizione latina medievale) è Chiesa 2002. Beltrami 2010 discute la teoria con applicazioni ai testi romanzi medievali.

[85] Nel ms. unico del cantare di *Fiorio e Biancifiore* (ed. De Robertis 1970) si trovano due volte *feciono* (58.8 e 59.2) e due volte *fecero* (54.3, 62.8), sempre fuori di rima.

[86] Come sintetizza Stussi 1988, p. 185: «resta difficile conoscere con precisione l'uso antico quando occorra desumerlo da testi critici i quali a loro volta richiedono, per esser fissati, proprio la conoscenza dell'uso metrico coevo».

§ 45. Di fronte a irregolarità nel numero delle sillabe di un verso, di regola l'editore emenda, o, in particolari tipi di edizione, può limitarsi a registrare l'irregolarità (al di là del metodo editoriale, è illegittimo solo lasciar credere al lettore che il testo tramandato non presenti problemi). Per un esempio di correzione metrica, si veda, nell'ed. Antonelli 2008 (1.17), Giacomo da Lentini, *Dolze coninzamento*, canzonetta in settenari: al v. 14 nel ms. unico (Vat. Lat. 3793, c. 4v) si legge «se mi vedi favellare», che è un ottonario; l'editore riduce *vedi* alla forma *vei*. Al v. 34 si legge «che parla di tal fallaggio», anche in questo caso con 8 sillabe; l'editore espunge *di*, ipotizzando che *parlare* regga qui l'oggetto diretto: «che parla tal fallaggio»; questa costruzione, certamente legittima, ma poco frequente, avrebbe indotto in errore il copista, che l'avrebbe riportata alla 'normalità' introducendo *di* che altera la misura.

Nel sonetto dello stesso Giacomo, *Sì come il sol che manda la sua spera* (ed. Antonelli 2008, 1.21), anche questo nel solo Vat. Lat. 3793 (c. 111v), ai vv. 7-8 si legge «fere in tale loco che l'omo non spera, / e passa per gli ochi e lo core diparte». Apparentemente, entrambi i versi hanno 12 sillabe; bisogna però considerare che in questo ms. è molto comune la scrittura in forma piena delle parole che terminano in *-l*, *-n*, *-r* + *e*, *i*, *o*, anche quando la misura metrica richiede l'uscita in consonante: *tale* per *tal*, *core* per *cor* e via dicendo. Al v. 7 è perciò pacifico l'emendamento (che nemmeno si può dire tale), praticato dall'editore, di *tale* in *tal*: si può solo aggiungere che nelle edizioni recenti si è diffusa la cattiva abitudine, per malinteso rispetto dei manoscritti, di mantenere la grafia piena, spesso aggiungendo un punto sotto la vocale per indicare che va espunta dalla misura (contro quest'uso si veda Beltrami 2005, pp. 164-165). Per il v. 8 Antonelli nota però che «e passa per gli ochi e lo cor diparte», pur avendo il giusto numero di sillabe, sarebbe un endecasillabo con una «cesura eccezionale» (ovvero uno schema accentuativo insolito; in effetti sarebbero atone sia la 4ª, sia la 6ª sillaba, a meno di accentare la congiunzione *e*, altro fatto ugualmente eccezionale); perciò espunge la *e* iniziale, che per il senso e per la sintassi è indifferente: «passa per gli ochi e lo core diparte» (4ª 7ª 10ª).

Un'irregolarità nella misura del verso è sempre spia di un errore del manoscritto o della tradizione manoscritta (se è multipla)[87], ma a patto che si possa presupporre che il testo sia isosillabico; questo è vero per gran parte della poesia antica, ma non per tutta. Dall'edizione dei *Poeti del Duecento* di Gianfranco Contini in poi, è divenuto pacifico che esistono anche generi letterari nei quali è praticato l'anisosillabismo (cfr. § 61), che nell'edizione va perciò rispettato, mentre in altri tempi gli editori tendevano a correggere anche questo tipo di testi per eliminare le oscillazioni sillabiche. Perciò, per es., la lauda di Guittone, *Meraviglioso beato* (ed. *PD*., I, p. 227), va edita rispettando la commistione di ottonari e novenari:

> Meraviglioso beato
> e coronato – d'onore!
> Onor sé onor'acresce

[87] O anche di un errore d'autore, come nel caso di Carducci, *La guerra*, cit. al § 44. Questo è sicuramente possibile, con un grado di probabilità quasi nullo per molti autori, ma non irrilevante per tutto quel tipo di versificazione più 'trascurata' di cui si dice al § 46 a proposito della rima; in assenza di documenti originali, è però estremamente delicato da accertare il limite fra errore e versificazione volutamente 'elastica', che sconfina nell'anisosillabismo.

a guisa de pesce – in gran mare,
e vizio s'asconde e perisce
e vertù notrisce – a ben fare,
    sì come certo appare,
    per te, Domenico santo,
    unde aggio canto – in amore.

La misura del verso si stabilisce tenendo conto delle varie possibilità nel trattamento dei nessi di più vocali; il valore di questi nessi (incontri fra parole e sillabazione delle parole), a sua volta, è valutato in relazione alla misura del verso. Si può dire che Dante considera *Beatrice* talvolta di 3 sillabe e talaltra di 4 perché queste sillabazioni permettono di considerare endecasillabi regolari versi come «I' son Beatrice che ti faccio andare» (*Inf.* II 70) e «rimossi, quando Bëatrice scese» (*Purg.* XXXII 36). Qualche problema in più pongono le dieresi cosiddette 'eccezionali' (cfr. § 117); per es. Contini, *PD.*, I, p. 119, emenda il v. 9 di *Amando con fin core e con speranza* di Piero della Vigna: «sì m'e[ste] sua figura al core impressa» (*este*, peraltro legittima forma siciliana, per *è* del ms. unico Vat. lat. 3793, c. 53v); lo stesso emendamento è nell'ed. di Gabriella Macciocca (in *PCF.*, 10.5), «ad evitare una giacitura prosodica inconsueta, di 2ª e 5ª (cfr. Antonelli 1986, 41)»: significa che, con *è*, secondo l'editrice il verso suonerebbe «sì m'è sua figura äl core impressa», con dialefe tra vocali atone, ma lo si potrebbe considerare pienamente regolare con dieresi in *süa* (6ª 10ª) e sinalefe *figura ^al.* In generale, comunque, quando si osserva che un verso è corretto con una sillabazione di parola piuttosto che con un'altra, bisogna ancora domandarsi se tale sillabazione sia ammissibile nel sistema dell'autore (nell'esempio la risposta è positiva): qualche punto di riferimento in materia si può ricavare qui dai §§ 114-120, ma all'editore serve una conoscenza più approfondita dell'uso dell'autore di cui si occupa.

Un esempio relativo alla dialefe si può vedere in un altro testo dello stesso Piero della Vigna, *Uno piasente isguardo* (solo nel Vat. Lat. 3793, c. 21v, per la parte finale che qui interessa). Al v. 57 Contini, *PD.*, I, p. 125, integra *mi* in «non [mi] tardare e vanne a la più fina» per evitare la dialefe in «non *tardare ë* vanne a la più fina», che invece è ammissibile in generale, nella poesia delle origini, e ancor più in questa posizione, dove può serbare traccia di una figura consueta nel décasyllabe trobadorico (cesura lirica, cioè con parola piana con la tonica sulla 3ª e atona finale sulla 4ª sillaba, e dialefe sistematica se segue vocale; cfr. §§ 59-60); giustamente il verso è stampato secondo il ms. nell'ed. Macciocca cit. (10.4).

Si deve comunque tenere in conto il principio di 'discrezione' invocato da Contini 1986 [1961], p. 190, secondo il quale schemi non canonici dell'endecasillabo e dialefi eccezionali devono essere contenuti «in limiti da riconoscere obiettivamente», che si può tradurre in un invito a non dare per scontato che il testo dei manoscritti rappresenti fedelmente la prosodia degli autori. Nella stessa pagina Contini richiama l'attenzione su fatti della prosodia delle origini, mutuati dal francese e dal provenzale, il cui riconoscimento rende regolari versi che a prima vista non lo sono. Per es. *mi* ridotto all'enclitica *m*, come in provenzale, in Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire*, 22 «senza misfatto no·m dovea punire», 26 «poi valimento no·m dà, ma pesanza» (così in Antonelli 2008, 1.16); o parole come *veglio*, contate come monosillabi (francese *vieil*, provenzale *velh*).

Si aggiunga che è un problema squisitamente di edizione critica l'ammettere o meno la cesura epica nell'endecasillabo italiano delle origini: cfr. § 60.2.

§ 46. Anche un errore di rima dimostra, come principio generale, che il testo tramandato ha subito alterazioni da parte dei copisti. Per es. nel sonetto di Guittone, *Villana donna, non mi ti disdire*, il v. 12 si legge «ché 'n te noioza noia è *veramente*» nel ms. Laur. Redi 9, «ché 'n te noiosa noia è *cierttamente*» nel Vat. Lat. 3793 (i due soli mss. che contengono il testo) ma le altre parole in rima sono *stagione* e *oppinione*. L'errore è sicuro, e si può discutere solo se stampare il testo con una lacuna o emendare: Leonardi 1994, 81, come già Contini, *PD.*, I, p. 250, stampa ragionevolmente «ché 'n te noiosa noia è *per ragione*».

Non sempre, però, si ha a che fare con rime palesemente errate. Il problema vero, per l'editore, è dato dalle rime in vario modo imperfette, che a seconda degli autori e dei generi potrebbero essere originali, e perciò da rispettare nell'edizione e da registrare come tali. Lo stesso concetto di rima imperfetta va definito e delimitato. Da un punto di vista rigorosamente fonico, sono rime imperfette le rime 'culturali' cui si è accennato al § 35, e su cui cfr. i §§ 149-150, e infatti, tolto il caso della rima di vocale aperta con vocale chiusa, per la quale si è persa fin dalle origini la percezione che sia imperfetta, per le altre, per es. per la rima siciliana (*é* chiusa con *i*, *ó* chiusa con *u*) sono esistiti, fino all'edizione di *Poeti del Duecento* di Contini, comportamenti editoriali tendenti all'emendamento. È invece ormai acquisito che le rime culturali, quale che sia l'interpretazione che se ne dà, sono da accettare nel testo come un aspetto legittimo della versificazione antica. Anche l'assonanza è una rima imperfetta, ma è evidente che se un testo è assonanzato anziché rimato sono sospetti di errore solo i casi in cui manca anche l'assonanza, non solo la rima[88].

Il problema è dunque quello delle rime imperfette in senso stretto, cioè senza piena corrispondenza fonica e al di fuori di un uso sistematico (come invece la rima siciliana). Come ogni altro che riguardi la rima, anche questo non può essere disgiunto da considerazioni linguistiche: per es. (prendendo l'es. da Cappi 2005, p. 16) *aire*: *cessare* (*Intelligenza*, 33.3, 5) è una rima imperfetta, ma in un testo scritto in toscano, e ancor più se in fiorentino, dove i dittonghi discendenti con *i*, tonici e atoni, si riducono[89], è possibile, e anche probabile, che la forma pensata dall'autore, come che l'abbia scritta, fosse *are*, e questa rima è allora perfetta come in *Donna pietosa e di novella etate* (Dante, *VN*), 52-53, *âre*: *tremare*. Dipenderà dalle scelte dell'editore se scrivere *aire*, commentando il fatto, oppure *are* o *âre* (come Gorni in *VN*, per distinguere dal plur. di *ara*), emendando.

In materia di rima imperfetta, alcuni generi «sono notoriamente più tolleranti: la lauda, il poemetto narrativo o didascalico, i testi giullareschi o canterini ecc., cioè tutti i generi in cui, per diverso modello o tradizione (più vicino al pubblico popolare di ascoltatori, o alla cultura prosastico-filosofica-enciclopedica e alle esigenze di divulgazione dei contenuti) l'aspetto formale è meno elaborato» (Cappi 2005, p. 9). Nella lirica di stile elevato, di matrice provenzale, che presuppone rime perfette, una rima imperfetta si considera invece di regola inaccettabile, cioè non riferibile all'autore, e perciò da emendare; però i limiti fra errore della tradizione e caso particolare, come tale accettabile, sono da determinare caso

[88] Un ampio capitolo si potrebbe dedicare all'uso della rima come guida per lo studio della fonetica: l'idea di fondo è che se due parole rimano in un testo, la parte finale ha lo stesso suono, e quindi, se è noto il suono di una, se ne può dedurre il suono dell'altra. Le osservazioni di questo paragrafo suggeriscono anche quanta cautela sia necessaria per applicare questo metodo, sulle difficoltà e sui rischi del quale è estremamente istruttivo, per l'anglonormanno, Floquet 2010.

[89] Cfr. *laido* > *lado*, *meitade* > *metade*, *metà*, *voito* > *voto*, da cui *vuoto*, e le forme *de'* per *dei*, *a'* per *ai* del toscano moderno.

per caso. Per esempio la tradizione manoscritta che prevalentemente riporta come inizio di una canzone di Cino da Pistoia *Degno son io di morte* (così la cita Dante nel *De vulgari eloquentia*) viene corretta nelle edizioni (*PD.* II, pp. 635-636; *PDS.*, pp. 624-626), che stampano «Degno son io ch'io mora» (così cita la canzone Trissino nella *Poetica*), perché il primo verso della stanza dev'essere in rima col sesto. Quest'ultimo, nella stessa tradizione che dà *di morte*, suona «che non sapeste quando n'uscì fore», dove *fore* è in assonanza con *morte*; rifiutata l'assonanza, le edizioni emendano *fore* in *fora*. Trovato 1987 ha sostenuto, con buoni argomenti e con una accuratissima ricognizione delle rime imperfette nella poesia antica, che l'assonanza in questo caso può essere d'autore, e che quindi l'inizio della canzone deve essere letto così:

> Degno son io di mORTE,
> donna, quand'io vi mostro
> ch'i' ho degli occhi vostri Amor furato:
> ché certo sì celato
> m'avenni al lato vostro,
> che non sapeste quando n'uscì fORE...

Una rima imperfetta nella ballata di Dante *Per una ghirlandetta* (*Rime*, 9, 11-15) è stata ripristinata da Giunta 2011 rispetto alle edizioni precedenti:

> S'ïo sarò là dove sia
> Fioretta mia bella e gentILE,
> allor dirò a la donna mia
> che port'in testa i mie' sospIRI.
> Ma per crescer disIRE...

Si noti che *gentile* è rima ripetuta dalla strofa precedente, che è un altro elemento che di regola deve attirare almeno il sospetto degli editori[90]; da Barbi a De Robertis (discussi da Giunta) si è dunque emendato «Fioretta mia bella *a sentire*» e *sospire*[91]. Giunta tiene conto di un suggerimento del più volte citato Cappi 2005 (pp. 23-24, n. 74), uno studio importante sulla rima imperfetta, che parte dall'*Intelligenza* e raccoglie e discute molti esempi dalla lirica antica italiana e romanza.

§ 47. Problemi di edizione si pongono anche a proposito della struttura metrica del testo; la parte dell'editore nel riconoscimento dello schema metrico è spesso rilevante, mai trascurabile: un'esemplificazione significativa si trova in Stussi 1988, pp. 189-198.

Un capitolo importante, come per il sillabismo e per la rima, è quello delle irregolarità e oscillazioni che si devono ammettere, distinguendole da quelle che invece non si possono riferire all'autore. Per es., un verso mancante in una strofa è normalmente da interpretare come una lacuna nella tradizione manoscritta, ma il serventese ammette, in certe forme, strofe di numero variabile di versi: è il caso del serventese caudato più antico, *Alta maiestà celestiale*, descritto ed esemplificato al § 222; il problema delle possibili oscillazioni nel numero di versi per strofa

[90] Un esame filologico sistematico delle rime identiche (cfr. § 156) nel testo del *Fiore* (cfr. § 71) è offerto da Stoppelli 2011, pp. 43-66.

[91] E cfr. anche *morto*: *scorto*: *ricolto* ai vv. 23-26 di *Lo doloroso amor che mi conduce* (*Rime*, 20).

si vede bene nell'edizione sinottica di Sanguineti 2010 dei due manoscritti che tramandano *Tant'aggio ardire e conoscienza* di Ruggeri Apugliese (cit. anch'esso al § 222). Per quanto riguarda la canzone, che nell'insieme e di regola è uno dei generi più codificati, si veda invece il caso delle canzoni di Chiaro Davanzati, cui si dedica una descrizione a parte nel § 191.

È possibile, in casi estremi, che risulti controverso anche se un testo sia in versi o in prosa[92]. Un dibattito recente ha riguardato il testo di Cavalcanti, *Gianni, quel Guido salute*, indirizzato a Gianni Alfani (trasmesso solo dal Vat. Chigiano L.VIII.305, c. 61v), che è stato interpretato dagli editori come un polimetro di 15 versi rimati di misura molto varia, sotto il nome di *mottetto* che si trova nella rubrica del ms. unico, «componimento per lo più sentenzioso e talvolta scherzoso senza preciso schema metrico» (De Robertis 1986, p. 168; non diversamente Cassata 1995, p. 121; ma i mottetti cui sicuramente si può dare questo nome sono altra cosa, cfr. § 240). Giunta 2000 ha dimostrato che si tratta invece di un esempio di prosa rimata; ne è seguita la confutazione di Barbieri 2002, con la replica di Giunta 2005. Posto che l'importante è segnalare il tipo di problema, si trascrive come proposto da Giunta (in Giunta 2005, p. 234), con le rime evidenziate[93]:

Gianni, quel Guido salUTE ne la tua bella e dolce salUTE. Significàstimi, in un sonETTO rimatETTO, il voler de la giovane donna che tti dice: «Fa' di mE quel che tt'È riposo». E però eccome apparecchiATO, sobarcolATO, e d'Andrea coll'arco in mANO, ecco gli strali e cco' moschETTI. Guarda dove ti mETTI! Ché la Chiesa di DIO sì vuole di giustizia fIO.

In un'opera di ben maggiore importanza, l'alternativa fra testo e prosa è stata oggetto di un dibattito acceso e rinnovato. Si tratta del trecentesco *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, che gli editori moderni, in particolare Sansone 1995 (che ribadisce le scelte della sua precedente edizione 1957, già difese dalle critiche in Sansone 1963) hanno interpretato e reso tipograficamente come un misto di prosa e di versi, questi ultimi di varia misura, con una forte prevalenza di endecasillabi sciolti. Il ms. è scritto come prosa, e, in assenza di una struttura continuata e coerente, la divisione in versi o in segmenti di prosa ritmica risulterebbe dal particolare uso della punteggiatura. Pur molto critico, per altre ragioni, su Sansone 1957, Battisti 1959 ha consentito sull'interpretazione metrica; sulla base dello stesso materiale, Egidi 1937 (prima dell'edizione Sansone) e Ageno 1959 (fortemente critica sull'edizione) hanno sostenuto invece che l'opera è in prosa ritmica. Secondo Bausi e Martelli 1993, p. 113, si tratta «più che di anticipazione dello sciolto... di un genere letterario in cui, conformemente ai dettami del cosiddetto 'stile isidoriano' (che prevede il continuo ricorso al *cursus*, all'omoteleuto e all'isocolia), il discrimine tra prosa e poesia risulta incerto e, di fatto, vanificato». La discussione è ancora proseguita con l'intervento di Giunti 2001, recensito da Sansone 2002. Ciò che importa qui di questo problema è il fatto stesso che esso possa prodursi; e anche che è un problema rilevante, perché il tipo metrico cui il testo, se è in versi, appartiene (il polimetro libero, e in parti-

[92] L'impaginazione dei testi volgari in versi nel Medioevo è (di regola, e semplificando) in colonna per la poesia discorsiva (narrativa e didattica), in scrittura continua con a capo alla fine della strofa, con i versi spesso separati da un punto, per la poesia lirica. Sulla reale complessità della situazione antica e sull'imporsi dell'impaginazione in colonna per tutti i testi in versi cfr. Leonardi 2010.

[93] ***mano*** in assonanza con *apparecchi**ato*** e *sobarcol**ato***; nell'ed. De Robertis con *fa' di **me*** e *quel che t'**è*** rima anche *ecco **me***; per *ecco gli strali* De Robertis stampa *e ccogli strali*.

colare, per ampi tratti, l'endecasillabo sciolto) è assai scarsamente rappresentato fino al Cinquecento (cfr. § 86). Gli endecasillabi di questo testo, inoltre, sono caratteristici per la prevalenza della forma di 4ª 7ª 10ª da un lato, e dall'altro per la presenza molto consistente di forme non canoniche (per es. endecasillabi con accento di 5ª). Per un es. tratto da questo testo cfr. § 242.

1.7. Metrica e musica

§ 48. Per ragioni di specializzazione e di separazione delle competenze, non inevitabili, ma in questo caso non evitate, questo manuale tratta della metrica quasi solo dal punto di vista del testo letterario (come del resto fanno per lo più i manuali di metrica). Anche entro questa limitazione, tuttavia, non si può fare a meno di riflettere sul rapporto tra poesia e musica, e sui riflessi che questo rapporto ha in molti casi sulla metrica, cioè sulla forma metrica dei testi, o sui modi in cui questa viene recepita o descritta.

La connessione tra poesia e musica è, com'è noto, antichissima e, si può dire, 'costitutiva'. Si ricorderà che tutte le forme poetiche dell'antica Grecia sono in origine cantate o accompagnate da qualche forma di musica, come si vede ancora in nomi che hanno perso il significato originario, come quello della poesia *lirica*, cioè quella che si cantava con l'accompagnamento della lira, e che oggi generalmente si intende come sinonimo di poesia soggettiva, generalmente breve (più vicino all'etimologia, in inglese *lyrics* sono le parole, cioè il testo, di una canzone). Anche a prescindere dall'effettiva destinazione al canto, i principi della versificazione, che impongono al discorso misure di tempo non funzionali alla significazione, fanno del discorso una sorta di musica verbale, e della poesia (intesa come quella in versi) un 'discorso in musica', se si intende la musica come arte dei rapporti armonici. È appunto intendendo 'musica' nel senso di «intrinseca strutturazione secondo leggi musicali e non quale semplice destinazione a una melodia»[94], che Dante scrive nel *De vulgari eloquentia* (II IV 2) che la poesia, a ben considerare («si poesim recte consideremus»), «non è altro che una composizione ad arte fatta di retorica e di musica» («nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita»)[95], e nel *Convivio* (II XI 9), commentando la chiusa di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, afferma che «lo numero de le sue parti», cioè la sua struttura metrica, «si pertiene a li musici»[96].

[94] Mengaldo 1979, p. 163, in nota a *Dve* II IV 2, con cui su questo punto concorda Tavoni 2011 in nota allo stesso luogo. Dante sta dicendo che anche coloro che scrivono versi in volgare si possono a buon diritto chiamare 'poeti', come i *poetae* latini (concetto niente affatto ovvio al suo tempo), se si considera correttamente che cos'è la poesia.

[95] Testo e trad. Tavoni 2011. Tavoni discorda da Mengaldo nell'interpretazione di *fictio* (per Mengaldo «invenzione», con riferimento ai contenuti allegorici), riprendendo invece e motivando quella già data da G. Paparelli in «Filologia romanza», VII, 1960, pp. 1-83.

[96] «Che non voglio in ciò altro dire, secondo ch'è detto di sopra, se non: O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande sì per construzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine

È tradizionale il concetto che la prima forma di attualizzazione del discorso poetico sia il canto; un nesso rimasto inscindibile, nello stesso linguaggio poetico, anche nei generi poetici certo non più destinati all'esecuzione musicale; il poeta 'canta' sempre e comunque, come si può vedere in innumerevoli esempi di testi non destinati ad essere cantati: «Arma virumque cano...», comincia Virgilio, e così Dante: «Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro / sarà ora materia del mio canto», Ariosto: «le cortesie, le audaci imprese io canto», Tasso: «Canto l'armi pietose e 'l capitano». Ciò che però interessa qui è che interi generi poetici, alcuni dei quali decisivi per la storia della poesia e della metrica italiana, sono effettivamente destinati all'esecuzione musicale, sono 'poesia per musica', a cominciare dalla poesia epica e dalla poesia lirica romanze (francesi e provenzali, con netto anticipo sul resto del mondo romanzo), e, prima di queste, dalla tradizione poetico-musicale mediolatina, dalla quale derivano le forme principali della versificazione romanza.

§ 48.1. Sebbene le origini della versificazione romanza continuino ad essere materia opinabile e inevitabilmente oggetto di sempre rinnovate discussioni, sembra evidente che fra tutti i possibili modelli diretti e indiretti la parte principale spetti alle forme innologiche e paraliturgiche mediolatine, cui possono essersi aggiunti stimoli diversi (una questione sempre risorgente è quella dei possibili modelli arabi, mentre la metrica classica può avere avuto effetto pur sempre attraverso la mediazione mediolatina). Il décasyllabe delle *chansons de geste* antico-francesi e dei poemetti agiografici francesi e provenzali (da cui il décasyllabe dei trovatori) è un verso che ha le sue origini nella versificazione dei tropi[97]; l'octosyllabe dei 'romanzieri' e dei trovatori è il dimetro giambico dell'inno ambrosiano[98]. Le *chansons de geste*, i poemetti agiografici, le canzoni dei trovatori sono testi scritti per il canto (di una parte sia pur limitata dei testi è anche conservata la melodia). Un'innovazione considerevole dei 'romanzieri' che scrivono in distici di octosyllabes a rima baciata consiste proprio nel fatto che i loro testi sono destinati non al canto, ma alla lettura o recitazione ad alta voce.

de lo sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici». Sul rapporto fra teoria metrica e musica in Dante cfr. Lannutti 2000.

[97] Il t r o p o è un testo nuovo, destinato all'esecuzione musicale, inserito nei canti e nelle lezioni della messa o del breviario; può trattarsi di brevi commenti, oppure di testi molto più ampi, dotati di una struttura propria. L'età di maggiore sviluppo del tropo va dal sec. IX al sec. XIII; un centro di produzione particolarmente attivo fu l'abbazia di San Marziale di Limoges, situata nei domini del primo trovatore noto, Guglielmo IX duca d'Aquitania. Forma del tropo è il *versus*, al quale si collega il *vers* dei provenzali (cfr. § 64) per la forma (ma non solo: un'aperta parodia del *versus* religioso è in alcuni *vers* dello stesso Guglielmo).

[98] Secondo l'etimologia più accreditata, 'trovatore' (prov. *trobaire*, *trobador*) significa con ogni probabilità 'compositore di tropi'. È convincente l'argomentazione di Fassò 1999 a favore di una precedente proposta di Alessio, secondo cui il **tropare* da cui deriva *trobar* 'cercare' e 'comporre poesie (cantate)' è un sinonimo greco (diffuso probabilmente da Marsiglia) del lat. *circare*; resta tuttavia verosimile, per il significato poetico, la derivazione parallela o l'incrocio da *tropus*.

§ 48.2. Nella storia della poesia lirica italiana, è stato dato particolare risalto al fatto che la canzone italiana, il genere poetico antico di maggior prestigio, nasce, a differenza di quella provenzale, svincolata dalla melodia, e deve a questa sua pronunciata 'letterarietà' lo sviluppo di forme assai più elaborate e complesse (soprattutto nell'ampiezza della strofa e delle strutture metrico-sintattiche) di quelle dei modelli provenzali. In anni recenti ha invece cautamente riguadagnato terreno l'idea che fosse musicata, o almeno potesse esserlo in molti casi, anche la poesia dei Siciliani, storicamente molto più verosimile, ma non suffragabile da prove certe, perché di questi testi non si possiede alcuna melodia (mentre ne restano numerose dei provenzali e dei francesi)[99].

Una tradizione di poesia per musica ben documentata esiste in ogni caso, per il Due-Trecento, anche in Italia, nel genere della lauda, sia questa in forma di sequenza, di serventese o, come il più delle volte dopo Guittone e Iacopone, di ballata. La ballata profana stessa, se può avere seguito la via della canzone in una parte della produzione poetica (Cavalcanti tratta la ballata come la canzone, e nel Trecento e nel Quattrocento esisterà un uso 'non lirico' della ballata come della canzone), è però in misura significativa un genere per musica, come testimonia, per fare un solo esempio, Boccaccio nel *Decameron*; ballate sono, per la forma metrica, la maggior parte delle 'canzonette' fino a tutto il Quattrocento ('canzonette', s'intenda, nel senso di poesie da cantare ed effettivamente cantate). Altri generi caratterizzati principalmente, prima che dalla forma metrica, dalla destinazione musicale si affermano poi nello sviluppo della tradizione italiana: nel Trecento il madrigale e la caccia; fra Tre e Quattrocento lo strambotto e il rispetto; nel Cinquecento il madrigale in una forma rinnovata; dal Cinque-Seicento in poi l'ode-canzonetta, per la quale sono da citare principalmente le forme rinnovate da Chiabrera: queste forme sono alla base dell'aria del melodramma, genere principe della poesia per musica fino all'Ottocento, e della cantata.

§ 49. Fino a che punto la destinazione di un testo al canto incide sulla sua forma metrica? Al di là della connessione delle 'macrostrutture' (ballata, madrigale ecc.) con la destinazione al canto, la domanda si può presentare anche per quanto riguarda le 'microstrutture', in particolare il sillabismo e i rapporti di scansione del verso: e quanto a ciò bisogna dire che la risposta non può essere univoca, ma deve essere elaborata caso per caso. Si consideri per esempio il rigore isosillabico della poesia dei trovatori provenzali, in particolare il fatto che i versi che occupano la stessa

[99] Sul carattere 'letterario' piuttosto che 'musicale' della prima tradizione lirica italiana cfr. Roncaglia 1978 e Antonelli 1994, giustamente critico sulla proposta di Schulze 1989, che testi dei Siciliani siano 'contrafacta' di testi provenzali, cioè testi fatti per essere cantati sulla melodia di quelli (ma, questo a parte, le obiezioni di Schulze all'idea che la poesia dei Siciliani non fosse musicata sono convincenti). Sulla possibilità che la poesia dei Siciliani fosse, invece, musicata, o almeno che potesse esserlo in molti casi (con melodie scritte da persone diverse dai poeti, a differenza di quanto il più delle volte dev'essere avvenuto nel caso dei trovatori), cfr. Beltrami 1999 e Carapezza 1999. Su Dante e Petrarca è istruttivo il contributo di Cappuccio e Zuliani 2006.

posizione in strofe diverse devono corrispondersi sia per il numero di sillabe (décasyllabe con décasyllabe, octosyllabe con octosyllabe ecc.) sia per il tipo di uscita (maschile con maschile, femminile con femminile): fra le ragioni di questo rigore si suole addurre il fatto che la ripetizione della stessa melodia di strofa in strofa sarebbe disturbata da variazioni non solo nella misura, ma anche solo nell'uscita dei versi corrispondenti. È però altrettanto comune il concetto che l'esecuzione melodica può ricondurre a unità almeno divergenze ritmiche contenute entro un certo limite: si suole perciò attribuire al fatto che l'essenziale è l'esecuzione melodica la legittimità dell'anisosillabismo (in particolare attraverso il concetto musicale di 'anacrusi', per cui la prima sillaba potrebbe essere cantata, o pronunciata, fuori misura), o l'origine di fenomeni come la rima per l'occhio (cfr. § 158) o la rima composta (cfr. § 157), che consistono in alterazioni sensibili della normale accentazione della frase o della singola parola. Nota giustamente Menichetti 1993, p. 73, che «il canto può non essere isosillabico e concedersi ampie libertà nei confronti delle parole: per allungare su sei note un quinario piano basta cantare due volte, su due note successive, la stessa vocale ("Se vuol balla-are, signor contino", Da Ponte-Mozart *Le nozze di Figaro*)»[100]. Lannutti 2009 ha studiato le implicazioni musicali, nella poesia fino a Petrarca, della sinalefe e delle rime interne con nessi di vocale tonica + atona (da interpretarsi, metricamente, bisillabici in fine di verso e monosillabici nella rima interna: *leggiadrïa / disvia*, in Dante, *Poscia ch'amor*, *Rime* 27, 59-60) e di quelle tra forma piena e forma apocopata (per es. *giardini / fin*, in Guittone, *Meraviglioso beato*), su cui cfr. § 117 e § 122, individuando in queste figure di rima interna un aspetto del legame «originario e costitutivo» della versificazione antica con la musica (p. 49); e in effetti questi fenomeni creano difficoltà al lettore moderno, proprio perché sono caduti dalla storia successiva della versificazione.

Un atteggiamento prudenziale può essere il seguente: l'esecuzione musicale è uno dei possibili tipi di 'esecuzione' di un testo versificato (nel senso già dato a 'esecuzione', cfr. § 28); essa dunque non serve a descrivere il modello metrico, come non servono a ciò gli altri tipi possibili di esecuzione. Tuttavia, la destinazione del testo (e non solo nel caso dell'esecuzione musicale: è stato citato il caso della versificazione teatrale, § 30.2) è uno degli elementi che intervengono nel modo in cui il modello metrico è tradotto effettivamente in un testo, e deve quindi essere compresa tra i vari aspetti culturali da considerarsi in un quadro degli usi concreti della versificazione. Un esempio particolarmente notevole di intreccio tra forma metrica e destinazione dei testi alla musica è dato da Zuliani 2009 (in particolare pp. 19-24 e 113-151), sul rapporto fra l'uso della rima tronca, e in particolare della rima tronca in consonante, e le esigenze della melodia in testi destinati al canto (cfr. § 97), e anche in testi che questa destinazione non hanno, ma che di quelli condividono la forma metrica.

[100] Sul rapporto fra sillabismo e melodia nella poesia medievale cfr. Lannutti 1994, 1999 e 2009. Una fondamentale storia della versificazione teatrale per musica è data da Fabbri 2007, con un approfondito esame delle forme metriche in rapporto alla composizione musicale.

Appendice. Metrica e risorse informatiche

§ 50. Tradizionalmente, per gli studi di metrica si sono allestiti strumenti quali i rimari e i repertori metrici. I rimari sono liste di parole, ordinate secondo la rima che danno, nella lingua (per es. Mongelli 1983) o in un testo (per es. Polacco 1919, che ha accompagnato le numerose edizioni della *Commedia* con il commento di Scartazzini e Vandelli). I repertori schedano gli schemi metrici di un insieme di testi (per es. Gorni 2008, sulla canzone dalle origini al Cinquecento), spesso coordinando intorno a questo schedario numerosi altri dati descrittivi e filologici (esemplari Antonelli 1984 e Pagnotta 1995). Gli sviluppi dell'informatica negli ultimi decenni hanno portato all'elaborazione di risorse che per certi aspetti dovrebbero sostituire questi strumenti di ricerca a stampa, per altri dovrebbero essere più potenti. Rispetto all'uso delle risorse informatiche per la ricerca linguistica, l'uso per la metrica pone però problemi particolari. Si danno di seguito alcune brevi indicazioni di massima, distinguendo (1) la possibilità di estrarre dati utili da risorse non progettate per la metrica, (2) lo sviluppo di repertori metrici informatizzati, (3) lo sviluppo di programmi per l'analisi metrica.

§ 50.1. I dizionari informatizzati consentono di produrre liste delle parole disponibili nella lingua per ogni singola rima, cioè rimari, senza informazioni sugli usi effettivi nei testi poetici; si tratta di eseguire una ricerca dei lemmi che terminano con una stessa stringa di caratteri, per es. *ita* (*vita*, *calamita*, *eremita*), e se possibile delle forme flesse (*finita*, da *finire*, *gradita*, da *gradire*). Ogni dizionario ha i suoi metodi di ricerca, ma è istruttivo osservare i problemi che si pongono. Se la ricerca non è sensibile all'accento grafico, si troverà anche *brevità*, che non rima in *ita*; se è sensibile, si troverà però anche *vincita*, che ugualmente non rima in *ita*. Bisognerebbe, perciò, che nel dizionario fosse codificato l'accento, anche quando questo non è presente nella grafia usuale; altrimenti le liste ottenute vanno 'ripulite'.

Per ricerche sulla rima nei testi, si possono utilizzare le banche dati testuali, che sono archivi di testi trascritti su supporto informatico, sui quali sono possibili vari tipi di ricerca a seconda del software utilizzato: per es. la *Letteratura Italiana Zanichelli* (*LIZ*), in CD[101], la *Biblioteca Italiana* in rete[102], il *Corpus OVI dell'Italiano antico*, o *Corpus TLIO* in rete[103].

[101] *LIZ 4.0. Letteratura italiana Zanichelli*, CD-ROM dei testi della letteratura italiana, a cura di Pasquale Stoppelli e Eugenio Picchi, Quarta edizione per Windows. Sistema di interrogazione DBT in collaborazione con il CNR, Bologna, Zanichelli, 2001.

[102] *Biblioteca Italiana*, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Centro Interuniversitario Biblioteca Italiana Digitale, www.bibliotecaitaliana.it. I sistemi di interrogazione sono descritti nella pagina *Architettura* del menu *Documentazione*.

[103] *Corpus OVI dell'Italiano antico*, Opera del Vocabolario Italiano del Consiglio Nazionale delle Ricerche, www.vocabolario.org oppure www.cnr.ovi.it. Il sistema di interrogazione è *GattoWeb* di Domenico Iorio Fili; la banca dati è implementata in *GATTO*, dello stesso autore (informazioni sul software allo stesso indirizzo). Il *Corpus TLIO* è il corpus di riferimento del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, vocabolario storico dell'italiano,

Il *Corpus TLIO*, per esemplificare su quest'ultimo, permette di restringere la ricerca ai soli testi in versi, o a un solo insieme di testi definiti dall'utente (anche uno solo), e di attivare una funzione 'rimario', che consente di trovare tutte e sole le forme cercate che si trovino in rima, distinguendo, se richiesto, fra rima in fine di verso e rima interna. La rima in fine di verso è identificata dal sistema grazie all'a capo, cioè non ha richiesto una codifica specifica, mentre la rima interna è stata etichettata (identificata con un codice) nella fase di preparazione dei testi per la banca dati. È possibile, perciò, eseguire sui testi la stessa ricerca sopra esemplificata, di tutte le parole in *ita* che siano in rima, con lo stesso problema, che il sistema è in grado di distinguere le forme con diverso accento solo se questo è presente nella grafia, e un rimario generato in questo modo richiede un intervento di 'ripulitura' manuale.

Un secondo problema di una banca dati non codificata appositamente per la metrica è che sfuggono le rime non identificate dalla grafia, in particolare tutte le rime imperfette di vario tipo (dalla rima siciliana, per es., all'assonanza), nonché parte almeno delle rime 'tecniche', come *non ci ha* in rima, in Dante (*Inf.* XXX 87), con *oncia* e *sconcia*. Si possono però eseguire ricerche anche complesse su aspetti interessanti della versificazione, diversi dalla rima: per es. è possibile creare una lista di tutti gli incontri di vocali finali di parola e iniziali della successiva in uno o più testi, oppure di tutti i casi in cui per es. una parola che termina con *io* è seguita da una parola che inizia con vocale atona (o almeno con accento non segnato graficamente).

Parte delle limitazioni dovute all'approccio grafico della ricerca si supererebbero preparando i testi per la banca testuale con attenzione a questo problema, per es. scrivendo sempre l'accento sulle vocali toniche e usando la dieresi grafica sia per la dieresi (*ïo*) sia per la dialefe (*chë io*), o adottando altri accorgimenti grafici. Ciò significa, naturalmente, una preventiva lettura e interpretazione prosodica dei testi, e introduce al caso delle risorse specificamente destinate all'analisi metrica.

§ 50.2. Una base di dati testuale (un testo o un *corpus* di testi) destinata all'analisi metrica deve essere dotata di un sistema di codifiche, elaborato in funzione degli elementi e delle caratteristiche che si vogliono rendere oggetto di ricerche, di statistiche e via dicendo; in altre parole i testi devono essere 'marcati'.

Per quanto riguarda la rima, un notevole esempio di codifica (considerando anche che è un progetto degli anni settanta), nel quale il problema informatico si incrocia con un esame sistematico dei dati metrico-linguistici della poesia italiana fino alla fine del XIII secolo conservata in manoscritti coevi, è dato *dall'Omofonario* e dal relativo *Programma per un omofonario automatico* delle *Concordanze della Lingua Poetica*

in tutte le varietà 'dialettali', fino alla fine del Trecento, anch'esso edito in rete in corso d'opera (stesso indirizzo); il corpus contiene poco meno di 2.000 testi in versi e in prosa ('testo' è qui inteso nel senso di unità informatica, per es. il *Canzoniere* di Petrarca conta per un testo, come un sonetto anonimo codificato a sé).

Italiana delle Origini (Avalle 1992, 1981). Le terminazioni pertinenti sono codificate con una formula che comprende il tipo di omofonia: R per la rima, A per l'assonanza, B per «le serie omofoniche che sovrappongono rime semplici / composte / ricche a consonanze atone» (p. CCLXVIII), C per «le serie omofoniche che alternano rime ed assonanze» (p. CCLXIX), con una casistica complessa. Per fare un solo esempio, il verso di Monte Andrea «Ancora di dire nom fino, perché» (cfr. § 158; così nell'ed. *CLPIO*) è marcato [(R) erche] come il verso «Dir si poria: "Folle, ché pur cierche"» con cui rima. L'omofonario, elaborato elettronicamente sulla base di queste codifiche, è poi presentato a stampa[104].

Con un metodo sostanzialmente analogo di marcatura delle rime sono stati realizzati il *Rimario trobadorico provenzale* (per la parte relativa ai trovatori più antichi), a cura di Pietro G. Beltrami e Sergio Vatteroni, Pisa, Pacini, 1988-94, e il *Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia* a cura di Maria Pia Betti, Pisa, Pacini, 1997: alla fine di ogni verso è stata ripetuta la sola terminazione in grafia regolarizzata, preceduta da un codice di controllo, e si sono usate queste stringhe per il riordinamento dei versi presentati nel rimario in ordine di rima.

Con opportuni metodi di marcatura si possono rendere oggetto di ricerca e di statistica elettronica anche gli schemi accentuativi del verso. Un lavoro pionieristico è stato quello di Bertinetto 1973 sull'endecasillabo della *Commedia*; il problema dell'analisi informatizzata degli schemi accentuativi è stato ripreso da David Robey per la metrica della *Commedia*: tecniche di analisi e risultati sono a stampa in Robey 2000. Dello stesso Robey è la banca dati *Italian Narrative Poetry of the Middle Ages and Renaissance*, scaricabile dal sito Oxford Text Archive[105]: grazie a una marcatura capillare verso per verso, è possibile eseguire ricerche per rime (incluse le rime tecniche, come *oncia*: *non ci ha*, grazie al fatto che sono state codificate), per parole in rima, per schemi accentuativi oltre che per altre caratteristiche fonetiche (presenze di vocali o consonanti, per ricerche sull'allitterazione). Una banca dati in rete è l'*Archivio Metrico Italiano*[106], del Gruppo Padovano di Stilistica, nel quale sono codificati gli schemi accentuativi e gli schemi metrici dei testi, e, pur in assenza di una codifica esplicita della rima, sono possibili ricerche di testo, anche mirate alla fine del verso.

[104] Il progetto delle *CLPIO* lemmatizzate in edizione informatica descritto da Leonardi 1996 prevedeva anche l'interrogazione dell'omofonario. Quand'anche le ragioni tecniche che hanno a lungo ritardato l'opera, di cui si attende il compimento, impedissero di implementare anche questa funzione, questa parte del progetto resta importante, ed è auspicabile che venga ripresa.

[105] Nella versione scaricabile a marzo 2011 contiene la *Commedia* di Dante, i *Trionfi* di Petrarca, l'*Amorosa visione* di Boccaccio, il *Morgante* di Luigi Pulci, l'*Orlando innamorato* di Boiardo, l'*Orlando furioso* di Ariosto, la *Gerusalemme liberata* e la *Gerusalemme conquistata* di Tasso.

[106] http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php. Nella versione interrogabile a marzo 2011 contiene le poesie di Giacomo da Lentini, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, le *Rime* e la *Commedia* di Dante, il *Canzoniere* e i *Trionfi* di Petrarca, le *Rime* di Boccaccio, di Lorenzo de' Medici, di Sannazaro, del Tebaldeo, del Della Casa, di Gaspara Stampa e del Tasso.

Per quanto riguarda la marcatura degli schemi accentuativi, si deve rimandare alle considerazioni esposte nelle sezioni 1.4 e 1.5.1: una discussione su questi punti diventerà tanto più importante quanto più tali applicazioni saranno diffuse.

§ 50.3. Come si è detto, perché una banca dati testuale consenta ricerche metriche è necessario che le caratteristiche metriche dei testi siano marcate esplicitamente; ciò può essere fatto manualmente, oppure con l'ausilio di programmi appositi. Si prende un esempio, piuttosto che da un programma già disponibile, dalle linee di un progetto in sviluppo, PoeML (Poetry Markup Language) di Gian Paolo Renello e Cristina Bonzanini insieme con il Doctorat d'Études Supérieures Européennes (Università di Bologna)[107]. PoeML, che consiste in un linguaggio di codifica e in una serie di applicazioni, ha lo scopo di leggere e analizzare un testo in versi (in una prima versione in italiano, successivamente in altre lingue europee) e di convertirlo in un testo codificato in formato XML. Il linguaggio di codifica è una versione della TEI (cioè dello standard di riferimento) opportunamente modificata per rappresentare le varie tipologie del verso, le sillabe computate metricamente (tenendo conto di dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe), gli accenti metrici e, oltre i fenomeni metrici, anche quelli fonetici, stilistici, retorici e filologici.

La linea di sviluppo teorica prevede la definizione di diversi insiemi di regole. Un primo gruppo formalizza la definizione degli elementi metrici di base: verso, sillaba, sillaba metrica e figure metriche. Un secondo gruppo riguarda le regole di formalizzazione per le forme poetiche più usate, come sonetto, canzone, ballata ecc. Un terzo gruppo comprende regole che hanno la funzione di determinare la differenza fra sillabazione linguistica e sillabazione metrica, la posizione degli accenti con valore metrico (ictus) nel verso, la divisione degli emistichi e la loro tipologia, di individuare rime, rime al mezzo e rime interne e tutte le forme di ripetizione collegate (come assonanze, consonanze, omeoteleuti). Definiti i vari insiemi di regole si passa alla loro traduzione e codifica per il linguaggio XML.

La linea di sviluppo applicativa prevede la creazione di una serie di elementi (plugin) integrabili con elaboratori di testo come Word e Openoffice, con funzioni di editing, al fine di scrivere automaticamente il codice XML del testo poetico senza richiedere la conoscenza di questo linguaggio allo studioso che vi lavora. L'idea è che il sistema si occupi automaticamente della codifica, lasciando invece allo studioso di determinare tutto ciò che non può essere deciso automaticamente, correggendo le proposte del sistema; per es. ciò riguarda tutti i casi in cui un verso ammette differenti letture metriche. Si deve considerare, infatti, che la natura non automatica della prosodia fa sì che anche i migliori algoritmi di codifica non potranno mai essere esenti da una percentuale d'errore, per quanto riducibile al minimo. Ciò vale a maggior ragione per la codifica

[107] Su PoeML cfr. Renello 2007 e 2010.

che serve all'analisi e alla formalizzazione di figure stilistiche o retoriche, di forme lessicali ecc. Completata la codifica, e inseriti gli appositi metadati (informazioni di vario tipo, per es. bibliografiche, collegate con i testi), il testo potrà essere ulteriormente analizzato incrociando secondo specifiche esigenze di studio le informazioni ottenute.

Allo stato attuale il programma è in grado di codificare un sonetto creando differenti documenti che ne descrivono la struttura linguistica e metrica, la tipologia versale, l'accentuazione in relazione anche alle figure metriche. È anche possibile interrogare il testo per ritrovare rime, assonanze, consonanze, rime interne ecc., e anche eventuali anagrammi, considerati formalmente alla stregua di sequenze ripetute, permutate o meno, di stringhe di caratteri.

Capitolo 2

2.1. Metrica italiana e metrica romanza: dalle origini alla fine del Quattrocento

2.1.1. Poesia e rima

§ 51. Con alcune rare eccezioni, la poesia italiana pre-cinquecentesca è, come la poesia romanza in genere, poesia rimata, nella quale il ricorso alla rima è un dato strutturale importante quanto l'osservanza delle regole del verso. Dante esprime questo fatto nel *Convivio* osservando che 'rima' ha due significati: significa sì quello che anche noi chiamiamo rima (cfr. § 34), ma è anche sinonimo di 'discorso in versi'[1]. Il fondamento di questa sinonimia si può indicare nell'etimologia di 'rima', che, attraverso il fr. ant. *risme*, *rime*, e, parallelamente, il prov. *rim* o *rima*, risale al lat. *rhythmus*, utilizzato nella tradizione mediolatina, insieme con l'aggettivo *rhythmicus*, per designare le forme di poesia, ovviamente in latino, che non rispettano più la metrica quantitativa classica, ma si fondano sul numero delle sillabe, sull'accento e sulla rima[2].

[1] «..."rima" si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: strett[amente] s'intende pur per quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole; quando largamente s'intende, [s'intende] per tutto quel parlare che 'n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade...» (*Conv.* IV ii 12).

[2] *Rhythmus* (nell'uso medievale scritto anche *rythmus* o *rithmus*) è opposto a *metrum* già dai grammatici latini per designare un tipo di discorso che allinea le unità ritmiche del verso, i 'piedi', ma in successione libera, cioè non organizzata in una struttura di verso regolare (*metrum*): cfr. Avalle 1979, pp. 59-60. Cfr. di seguito al § 52, in particolare la cit. da Giovanni di Garlandia. L'etimo *rhythmus* è accettato, tra gli altri, anche da Menichetti 1993, p. 23. Una diversa etimologia è proposta da Antonelli 1998, pp. 195-197, dal lat. *rima* 'fenditura, fessura'; rinviando ad altro luogo un'argomentazione più approfondita, Antonelli ammette comunque che «l'uso metonimico di *rima* per indicare i componimenti poetici (sin dalle Origini della poesia romanza) è una spia evidente della coscienza operativa, e talvolta perfino storica, del nesso *rima-rythmus-versus*» (p. 197 n. 26). A preferire l'interpretazione di Antonelli sembra propenso Canettieri 1999, pp. 532-534.

Questa tradizione *r h y t h m i c a*[3] è una conseguenza della trasformazione linguistica del latino in età tardo-imperiale. Nel latino classico l'opposizione tra vocali brevi e lunghe ha valore significativo[4]; anche le sillabe sono distinte in brevi e lunghe[5]; la posizione dell'accento di parola, che nella lingua arcaica cadeva sempre sulla prima sillaba, nella lingua classica dipende, nei trisillabi e polisillabi, dalla quantità della penultima[6]. Nel latino parlato tardo, invece, la quantità vocalica non ha più valore significativo, le sillabe non si distinguono più in brevi e lunghe, la posizione dell'accento di parola non dipende più dalla struttura prosodica della parola. La metrica quantitativa classica, fondata su strutture di sillabe brevi e lunghe ('piedi', 'metri', versi), continua ad esistere, ma si fonda sulla conoscenza scolastica della quantità latina, non su una percezione linguistica immediata; perciò nella tradizione mediolatina *metrica* (cioè quantitativa) si possono riscontrare usi non classici, 'irregolarità' spiegabili con tradizioni di scuola, o dovute all'influsso del latino parlato tardo.

§ 52. Accanto alla poesia *metrica* nasce una forma di poesia non più basata sulla quantità delle sillabe: il testo più antico conservato è il salmo antidonatista di sant'Agostino, del 393. Questo è prezioso anche perché, riparlandone più tardi, Agostino dichiara di averlo composto 'liberamente'[7], ad esempio di come il passaggio da un sistema di norme ben codificate a un nuovo sistema in fase iniziale di codificazione è percepito come abbandono delle regole (qualcosa di simile, con tutte le possibili ed evidenti differenze, è avvenuto nella fase di passaggio dalla versificazione regolare tradizionale alla versificazione libera moderna). Nonostante la dichiarazione puramente negativa, il salmo risponde a due regole strutturali: l'uguaglianza tra i versi nel numero di sillabe (16, in due parti 8 + 8), e il fatto che tutti i versi terminano con la vocale *e*; per es.:

[3] Il manuale classico per la versificazione mediolatina, sia 'metrica' sia 'ritmica', è Norberg 1958 (e cfr. anche Norberg 1954 e 1974). Importanti, oltre gli studi che verranno citati nel seguito, quelli di Vecchi 1960 e 1967. Sui problemi relativi al passaggio dalla 'metrica' alla 'ritmica' (e di qui alla versificazione romanza) cfr. Avalle 1992[2] (con un'appendice di testi teorici antichi e medievali).

[4] Per es. *venit* con *e* breve significa 'egli viene', con *e* lunga significa 'egli venne'.

[5] Sono brevi le sillabe aperte (terminanti per vocale) la cui vocale è breve; sono lunghe tutte le sillabe la cui vocale è lunga e tutte le sillabe chiuse (terminanti per consonante) anche se la vocale è breve.

[6] I trisillabi e i polisillabi sono accentati sulla penultima sillaba se questa è lunga, sulla terzultima se la penultima è breve (conta la quantità della sillaba, non quella della vocale). Sulla questione controversa della natura dell'accento del latino classico, si assume qui l'opinione di Vineis 1993, pp. 298-299, che tale accento di parola fosse dinamico (di intensità), non musicale (elevazione del tono: tale era l'accento del greco classico); dinamico era certamente l'accento del latino tardo e/o preromanzo, che è quello che conta per la metrica mediolatina e romanza. Bisogna ancora notare che la trattatistica mediolatina dipende da quella latina classica, che a sua volta, per ragioni di derivazione culturale, adottava una descrizione fondata sul greco e parlava di accento musicale; un fenomeno analogo a quello per cui i più antichi trattati di metrica romanza (provenzali e italiani) la descrivono con categorie fondate sul latino (per esempio il divieto della dialefe, che non è valido in realtà nella poesia romanza antica).

[7] Il salmo è ampiamente commentato dal punto di vista metrico da Avalle 1979. Nelle *Retractationes*, I, XVIII [XX] (cit. e trad. da Avalle 1979, pp. 4-5), Agostino scrive: «ideo autem non aliquo carminis genere id fieri volui, ne me necessitas metrica ad aliqua verba, quae vulgo minus sunt usitata, conpelleret» [Inoltre decisi di non utilizzare un qualsiasi verso regolare nel comporlo (di comporlo non secondo le norme di questo o quell'altro genere metrico), per evitare che le norme della metrica mi obbligassero ad introdurre parole poco usate nella lingua di tutti i giorni].

Foeda res est causam audire | et personas accipere.
omnes iniusti non possunt | regnum dei possidere.
vestem alienam conscindas | nemo potest tolerare...[8]

Sono questi i principi fondamentali che segue la produzione r i t m i c a, soprattutto innologica: parità sillabica e o m e o t e l e u t o ('identità di terminazione'). Quest'ultimo è frequentemente una vera e propria rima; le cadenze finali del verso sono usate in forma regolata[9]; la struttura interna del verso può essere (ma non è sempre) soggetta a regole nella disposizione degli accenti. Nella trattatistica 'ritmica'[10] si danno dunque definizioni di *rhythmus* come queste: «un numero pari di sillabe che consuonano, comprese sotto un certo ritmo», «la consonanza di parole che finiscono allo stesso modo, ordinata sotto un ritmo determinato, al di fuori delle regole 'metriche'»[11]. Quest'ultima definizione è di Giovanni di Garlandia, che aggiunge, ribadendo il legame fra *rhythmus* e *consonantia* ('rima'): «il *rithmus* secondo alcuni ha preso origine dalla figura retorica che si chiama 'omeoteleuto' (*similiter desinens*)»[12]. Mari 1901, p. 47, fa notare un doppio uso terminologico: *rhythmus* nel senso di 'verso' e *consonantia* nel senso di 'rima' (propriamente nella trattatistica 'ritmica'); oppure *versus* nel senso di 'verso' e *rhythmus* nel senso di 'rima' (propriamente nella trattatistica 'metrica'); un doppio uso che finisce per ribadire la sovrapponibilità di rima e discorso in versi. La rima, infatti, nella poesia medievale entra anche nella poesia quantitativa; la forma più significativa e frequente è quella dell'esametro detto l e o n i n o, in cui rimano fra loro la parola in cesura (cfr. § 32n) e quella in fine di verso[13]. Per converso, l'uso della rima nella poesia 'ritmica', per quanto frequente e caratterizzante, non è obbligatorio.

[8] Avalle 1979, p. 11 (trad. pp. 38-39) [È una cosa vergognosa ascoltare le parti in causa e fermarsi alle apparenze. Tutti gli ingiusti non possono possedere (entrare nel) il regno di Dio. Nessuno può accettare (tollerare) che si strappi l'abito di dosso a una persona]. Per la scansione, si ricordi che *m* finale in latino non impedisce la sinalefe: *causa(m)^audire*, *veste(m)^alienam*; *dei* è bisillabo, *alienam* quadrisillabo; *i* di *(in)iusti* è una semiconsonante, *iniusti*, perciò, un trisillabo.

[9] La cadenza può essere parossitona o proparossitona, cioè con l'accento sulla penultima o sulla terzultima sillaba. Si evitano di norma irregolarità come, nei versi citati, *accípere* collocato in posizione equivalente a quella di *possidére*.

[10] Testi raccolti da Mari 1899. Nessuno di essi è più antico del XII sec., quando già esiste la versificazione romanza; tuttavia essi esprimono una tradizione più antica.

[11] «*Rithmus* est consonans paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum» (*De Rhythmico Dictamine*, Mari 1899, p. 11); *consonans* indica i fenomeni di omeoteleuto, fra cui la rima; *numerus* (equivalente latino di *rhythmus*) può indicare sia la cadenza finale, sia anche la disposizione degli accenti all'interno del verso. – «Rithmus est consonancia dict[i]onum in fine similium sub certo numero sine metricis pedibus ordinata» (Giovanni di Garlandia, *Ars rithmica*, XIII sec., Mari 1899, p. 36); *dict[i]onum* è però forse da leggere *di[stin]ct[i]onum*, 'versi'.

[12] «*Rithmus* sumpsit originem secundum quosdam a colore rhetorico qui dicitur similiter desinens».

[13] Per es. «In terra summus | rex est hoc tempore Nummus» [Oggigiorno il sommo re sulla terra è il denaro] (Norberg 1958, p. 65). L'origine del nome 'leonino' è oscura (anche per i medievali: Matteo di Vendôme dichiara di non conoscerne la ragione); tradizionalmente esso è riferito a Leone Magno, o a un monaco benedettino di nome Leone Marsicano, sebbene nessuno dei due abbia lasciato testi in versi (cfr. Erdmann 1941). La stessa parola è usata nella trattatistica provenzale e francese per designare tipi di rima (cfr. § 152n). L'esametro leonino, ampiamente diffuso nel Medioevo, influenza probabilmente, con la struttura a rima baciata interna, la forma del distico a rima baciata, particolarmente frequente nella poesia narrativa romanza. – Cfr. anche § 148n.

§ 53. La poesia romanza, che nasce a stretto contatto con le forme della poesia mediolatina 'ritmica', si appropria della rima (anche nella forma ridotta dell'assonanza) come elemento strutturante del testo. Questo aspetto potrebbe essere ampiamente esemplificato nella poesia galloromanza, osservando come alla forma della lassa epica (cfr. § 216) da un lato, e al distico di octosyllabes a rima baciata dei romanzi (cfr. § 218) dall'altro, corrispondano una diversa sintassi e un diverso ritmo narrativo; e come la poesia lirica dei provenzali, primo modello non latino della lirica europea, costruisca complesse strutture formali sulla combinazione dei vari tipi di verso entro la strofa, e sulla ricerca di schemi di rime e di rime che, 'difficili' o 'facili' (a seconda dei generi e delle scelte poetiche), devono sempre esprimere l'abilità inventiva degli autori.

Per fare un esempio relativo alla poesia italiana, basti considerare l'opposizione tra le due forme che dal Trecento in poi dominano il campo della poesia non lirica, la terza rima e l'ottava. Nella serie continua degli endecasillabi, l'opposizione tra lo schema di rime ABA BCB CDC... della prima e lo schema ABABABCC DEDEDEFF... della seconda si traduce in una diversa scansione sintattica del discorso: la terza rima comporta una sintassi 'ternaria', per gruppi di tre versi con le pause forti del discorso collocate per lo più alla fine di ogni terzina, e però potenzialmente aperta a blocchi di ampio respiro; l'ottava comporta una sintassi 'binaria', fondamentalmente per distici e aggregazioni di distici, e tendenzialmente bloccata al limite dell'ottava, molto meno superabile del limite della terzina. Ma la funzione della rima è ugualmente rilevante nella poesia in forme strofiche caratterizzate dalla combinazione di più misure di verso. Nella poesia lirica gli italiani ereditano nel Duecento e sviluppano le ricerche dei provenzali sulla stanza della canzone (che diviene in genere più ampia e più complessa di quella provenzale), e il compiacimento per le rime 'tecniche' (cfr. §§ 153-159), che nel Duecento hanno il massimo sviluppo: un solido freno alle complicazioni in rima è posto nel Trecento dall'uso tutto diverso di Petrarca, il cui esempio non ha però un effetto immediato.

§ 54. La funzione della rima appare poi rilevante in modo diverso in tutte le forme metriche, caratteristiche anch'esse della poesia precinquecentesca, in cui la misura del verso non è stabile, o per via dell'anisosillabismo (cfr. § 61), o per via della libera combinazione di più misure al di fuori di figure strofiche regolari. Si può dire, da un certo punto di vista, che la poesia anisosillabica, nella quale i versi oscillano in genere per una sillaba in più o in meno, è una poesia nella quale la rima 'conta di più' della misura del verso; e in questo caso si può attribuire alla rima una funzione demarcativa in senso forte, come segnale del compimento della misura, non solo come tratto associato regolarmente alla fine del verso (cfr. § 36). Ciò vale a maggior ragione nel caso della libera combinazione di misure, come nelle forme libere della frottola, nelle quali l'unico vero elemento di scansione metrica offerto dal testo è dato dalla successione delle rime, che si dispongono in serie approssimativamente regolari (per lo più a coppie o a terne: cfr. § 239).

2.1.2. Le origini delle forme metriche italiane

§ 55. Senza voler porre barriere cronologiche artificiose, si possono distinguere nella metrica pre-cinquecentesca due fasi che si intersecano e sovrappongono fra loro: una è quella della versificazione 'antica'; l'altra è quella su cui agiscono come grandi modelli Dante, Petrarca, e anche Boccaccio (quest'ultimo per la diffusione della terza rima, e soprattutto dell'ottava).

Prima di definire le caratteristiche che possono identificare una prosodia 'antica', è inevitabile dedicare almeno un cenno al problema delle 'origini' della versificazione italiana. Il concetto di 'origini' copre in realtà un insieme complesso di problemi; come si è già accennato ai §§ 4.1-2, il senso della questione non è lo stesso se si parla di singole forme metriche (per es. la canzone, il sonetto, la terza rima dantesca), di forme di verso (per es. l'endecasillabo), di figure più o meno sistematiche (per es. la rima), oppure del sistema metrico nel suo insieme. Nel primo caso, l''origine' di una forma metrica consiste nella ripresa di un modello esistente nella stessa o in un'altra tradizione linguistica, o, in proporzione variabile, in un atto creativo da parte di un autore la cui opera si impone poi come modello. Così la canzone dei provenzali (intesa come forma metrica, non come genere letterario) riprende le forme del *versus* mediolatino, e la canzone italiana riprende le forme di quella provenzale (cfr. §§ 64, 181-183); il sonetto è probabilmente una creazione di Giacomo da Lentini (o comunque di uno o più poeti della Scuola siciliana), che riprende però le funzioni, se non proprio la struttura, della stanza della canzone (cfr. §§ 66, 200-201); la terza rima è quasi certamente un''invenzione' di Dante, alla quale pure si possono dare dei punti di riferimento (cfr. §§ 72-73). Nel caso delle forme del verso, e del sistema metrico nel suo insieme, l'aspetto individuale consiste nel peso che gli usi di un autore possono avere, esercitando una funzione di modello nei confronti degli altri autori. Si può usare come esempio l'azione codificante della scrittura di Dante e di Petrarca sull'endecasillabo, le cui forme non canoniche (cfr. § 129) diventano, dopo i due autori e soprattutto dopo il secondo, un semplice segno di trascuratezza metrica; e l'influsso della scrittura di Petrarca sulla quasi espulsione dall'uso della dieresi d'eccezione e della dialefe (cfr. §§ 62, 117, 119-120).

§ 56. Dicendo della rima come tratto già caratteristico, anche se non obbligatorio, della poesia *rhythmica* mediolatina (§§ 51-54), si è di fatto già presa posizione sulle 'origini' del sistema metrico romanzo, suggerendo che esso sia in sostanza la continuazione del sistema 'ritmico' mediolatino[14]. In concreto, questa affermazione significa che le forme metriche romanze sono nate dal rifacimento in lingua romanza (dapprima, storicamente, in francese e in provenzale) delle forme poetiche mediolatine. È un fatto, però, che la nostra documentazione per il periodo più antico è scarsa, e che, d'altro canto, la corrispondenza tra le forme metriche romanze e quelle mediolatine non è perfetta; il punto esatto d'incontro

[14] Cfr. Canettieri 1999, p. 497: «Per ciò che riguarda gli "etimi" dei singoli versi e il sistema nella sua complessità, è ormai data per certa la provenienza del sistema romanzo da quello "ritmico" tardo latino, ossia da una versificazione insorta per far fronte a cambiamenti linguistici che rendevano inattuale il sistema precedente». A p. 498, Canettieri richiama l'attenzione sul fatto che la versificazione mediolatina ha poi, a sua volta, subito influssi da quella romanza.

fra la versificazione mediolatina e quella romanza rimane in realtà non completamente documentabile.

Il rapporto strettissimo fra metrica romanza e metrica mediolatina si può cogliere in certi generi poetici più chiaramente che in altri. Per esempio le forme strofiche della lirica dei trovatori provenzali sono, come si è già detto, avvicinabili a quelle del *versus* documentato dai tropari di San Marziale di Limoges (Chailley 1955); la quartina monorima di alessandrini è accostabile all'uso mediolatino della quartina di asclepiadei minori (Avalle 1962); la forma del *Sant'Alessio* antico-francese, come anche del *Boezio* provenzale (i più antichi testi superstiti in décasyllabes), è in sostanza quella di un tropo (Avalle 1963). È però verosimile che non il sistema metrico romanzo, ma singole forme metriche manifestino l'influsso di tradizioni metriche non latine (fatto non sorprendente nelle situazioni di contatto linguistico e culturale), come in qualche caso è stato sostenuto con buoni argomenti: per esempio è probabile che la cosiddetta 'strofa zagialesca' (il tipo xx aaax bbbx cccx...: cfr. § 210), anche se non eccentrica rispetto alle forme dell'inno mediolatino, debba la sua fortuna all'incrocio con il modello dello 'zejel' arabo (Roncaglia 1962).

§ 57. Il punto essenziale di mancata corrispondenza fra il sistema metrico romanzo e quello mediolatino consiste nella natura del s i l l a b i s m o romanzo, vale a dire nel concetto di 'numero di una serie di sillabe' proprio della prassi metrica romanza (cfr. § 8)[15]. Non è trascurabile, intanto, il fatto che nella metrica romanza il trattamento degli incontri vocalici è molto più oscillante che in quella mediolatina (cfr. D'Ovidio 1932 [1898], p. 157). In quest'ultima negli incontri di vocali tra due parole si pratica quasi sempre la sinalefe, e gli incontri di vocali interni di parola hanno in genere un valore costante, o bisillabico o monosillabico; invece la metrica romanza e italiana manifesta su entrambi i punti una molteplicità di soluzioni (cfr. §§ 114-120). Molto più importante è però il fatto che nella metrica romanza il 'numero di una serie di sillabe' è espresso dalla posizione dell'ultima sillaba tonica della serie. Ciò non avviene nella metrica mediolatina, dove i versi equivalenti fra loro si corrispondono esattamente nel numero delle sillabe e nella cadenza finale, parossitona o proparossitona: per es., un verso di 8 sillabe con l'ultimo accento sulla 6ª e un verso di 7 sillabe con l'ultimo accento ugualmente sulla 6ª non sono equivalenti fra loro, mentre nella metrica italiana sarebbero entrambi settenari, il primo sdrucciolo e il secondo piano. Questo tipo di equivalenza è invece proprio del sistema galloromanzo. In tale sistema, infatti, la misura del verso che ripete la forma di un verso latino è quella che corrisponde al verso latino per numero di sillabe ed ha l'accento sull'ultima, perché in ambito linguistico galloromanzo i versi latini 'ritmici' sono pronunciati con l'accento sull'ultima sillaba. La corrispondenza è perfetta se il verso termina con una parola tronca, come avviene in prevalenza negli esempi più antichi. Se l'ultima parola è

[15] Questa differenza, che risulta chiaramente dall'uso degli autori (cfr. Becker 1932, Avalle 1963, p. 23), non è percepita dalla trattatistica antica di metrica romanza e italiana, con qualche eccezione (in particolare le *Leys d'Amors* provenzali): cfr. Beltrami 1990. Si direbbe invece che proprio ad essa si riferisca un trattatista di metrica mediolatina, Giovanni di Garlandia, il quale nota che gli autori di scritti in volgare romanzo (*cenographa romana*) non osservano, 'in realtà', l'isosillabismo: «Conpar in numero sillabarum ponit pares sillabas in numero, in latino sermone precipue, quia qui componunt cenographa romana componunt rithmos ita ut paritas esse videatur in sillabis, licet non sit» [la corrispondenza nel numero delle sillabe fa sì che le sillabe si corrispondano nel numero, soprattutto in lingua latina, perché coloro che scrivono in lingua romanza compongono versi tali che le sillabe sembrano essere in numero uguale, ma non sono] (Mari 1899, p. 47).

piana, la sillaba tonica è collocata come ultima sillaba della misura, e l'atona finale viene collocata 'fuori misura', come 'soprannumeraria'. Ciò è consentito dal fatto che l'accento galloromanzo è più energico di quello delle altre lingue romanze, e le atone finali sono più deboli, e si prestano quindi più facilmente a non essere contate. La metrica italiana, quando computa il 'numero di una serie di sillabe' in termini di posizione dell'ultima sillaba tonica, applica condizioni fonetiche non italiane, ma galloromanze; per usare un'espressione forte, da sfumare nell'applicazione, la metrica italiana è galloromanza nei suoi fondamenti.

L'ipotesi di una mediazione galloromanza nel passaggio dalla metrica mediolatina a quella romanza si appoggia non solo su ragioni prosodiche[16], ma su ragioni storico-letterarie anche più forti ed evidenti. L'area galloromanza è stata di gran lunga la più precoce nel produrre una letteratura e in particolare una poesia e una metrica in lingua romanza, e le altre aree romanze, anche quando hanno attinto direttamente alla tradizione mediolatina (e in certi casi è pensabile che l'abbiano fatto), hanno comunque subìto fin dall'inizio l'influsso schiacciante del modello galloromanzo.

§ 58. Un caso probabile di doppia derivazione si può ravvisare nell'alessandrino. La forma italiana è quella che si vede nei primi tre versi di ogni strofa del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo (ed. Spampinato in *PCF.*, 16.1):

> «Rosa fresca aulentisima   ch'apari inver' la state,
> le donne ti disiano,   pulzell'e maritate:
> tràgemi d'este fòcora,   se t'èste a bolontate...

Così formato da un settenario sempre sdrucciolo e un settenario sempre piano, il verso corrisponde alla forma ritmica del settenario giambico o tetrametro giambico catalettico (la differenza fra ciò che designano questi due nomi riguarda la struttura interna del verso, e non è rilevante per gli esiti ritmici), cioè, nella forma base da cui deriva il verso ritmico (e che ammette un complesso sistema di varianti nella metrica quantitativa antica):

∪–, ∪–, ∪–, ∪–, | ∪–, ∪–, ∪–, 𝄐

(L'osservazione è di D'Ovidio 1932 [1898], I, pp. 171 ss.) Il verso italiano riproduce la divisione del verso latino ritmico all'8ª sillaba, e risponde all'uscita giambica ritmica del primo emistichio (sillaba tonica-atona-atona in 6ª-7ª-8ª sillaba) con una parola sdrucciola collocata con l'accento sulla 6ª sillaba. D'Ovidio riteneva che il tetrametro giambico catalettico fosse la base anche dell'alessandrino francese, diffusissimo nella forma della quartina monorima; ma Avalle 1962 ha dimostrato che l'alessandrino francese continua invece l'asclepiadeo minore, attraverso la fortuna della strofa di 4 asclepiadei minori, secondo il modello fornito dagli inni di Prudenzio (V sec.):

– – – ∪∪ – | – ∪∪ – ∪𝄐

[16] Una ragione prosodica è suggerita anche da D'Ovidio 1932 [1898], p. 157: «Nella ritmica latina v'è... esuberanza di versi sdruccioli (giambici, trocaici catalettici, asclepiadei ecc.), mentre la poesia italiana e la spagnuola, le cui lingue non son poi tanto a corto di voci sdrucciole, hanno per norma i versi piani». La fortissima riduzione delle uscite sdrucciole (praticamente espulse dalla lirica illustre) corrisponde alla mancanza delle stesse, per ragioni linguistiche, nella poesia galloromanza.

Il verso francese ripete la forma dell'asclepiadeo con due serie di 6 sillabe accentate ognuna sull'ultima sillaba, ed eventuale atona soprannumeraria in 7ª posizione. Che l'asclepiadeo minore mediolatino e l'alessandrino siano sentiti come equivalenti si vede dalle farciture, testi misti di latino e francese: per es. Avalle cita, per la quartina, una satira anonima della Curia, databile fra il 1165 e il 1176, che comincia:

Desevré solent *estre*, *ch'oï dire jadis*,
di a demonibus et demones a dis;
mes or sunt tuit ensemble enfer et paradis,
un a l'un fet des dos et fit endiadis (p. 157)[17].

Reso nello stesso modo in cui il verso 'di Cielo d'Alcamo' rende il tetrametro giambico catalettico, l'asclepiadeo minore dovrebbe dare in italiano un doppio quinario, con entrambi gli emistichi sdruccioli: e questo è infatti un modo di rendere l'asclepiadeo minore nella metrica 'barbara' da Chiabrera in poi (cfr. §§ 173, 251-254). I testi italiani in cui l'alessandrino ha il primo settenario piano o tronco, e solo casualmente sdrucciolo (soprattutto testi in quartine monorime), derivano dunque l'alessandrino non dal tetrametro giambico catalettico, e nemmeno dall'asclepiadeo minore, ma dall'alessandrino francese. I due tipi possono convivere, a dimostrazione della complessità della situazione antica: per es. i settentrionali *Proverbia super natura feminarum*, forse il primo testo italiano in quartine monorime di alessandrini (*PD*. I, p. 521), alternano il tipo con il primo settenario sdrucciolo, prevalente, a quello con il primo settenario piano o tronco (esempi cit. ai §§ 32, 220).

2.1.3. Endecasillabo e décasyllabe

§ 59. Un caso di particolare importanza, nella storia dell'influsso metrico galloromanzo sulle forme italiane, è dato dall'endecasillabo. Secondo D'Ovidio (1932 [1898]) l'endecasillabo italiano è la continuazione del verso saffico (cfr. § 169) attraverso la tradizione mediolatina, con la sovrapposizione probabile del trimetro giambico (cfr. § 166); quest'ultimo verso è considerato la base dell'endecasillabo da Burger 1957. Entrambi gli studiosi, naturalmente, mettono in evidenza le analogie tra endecasillabo e décasyllabe[18], ma considerano i due versi come esiti sostanzialmente indipendenti a partire dalle forme mediolatine. Non si può escludere che nella poesia antica, in qualche caso, le forme italiane risalgano direttamente alle forme mediolatine (anche se non si possono produrre gli argomenti prosodici che si sono visti a proposito dell'alessandrino); tuttavia si può affermare con relativa sicurezza che l'endecasillabo è la forma italiana del décasyllabe francese e più precisamente di quello usato dai trovatori provenzali, e che il modello galloromanzo ha sùbito ricoperto le eventuali forme autoctone: su questa ipotesi si fonda la ricerca fondamentale di Avalle 1963. Avalle ha dimostrato che il décasyllabe è l'adattamento galloromanzo (con l'accento sull'ultima sillaba dei due emistichi) di un verso presente nei tropi della scuola di Limoges, e prima

[17] [solevano essere separati, l'ho sentito dire una volta, gli dei dai demoni e i demoni dagli dei; ma ora sono mescolati insieme inferno e paradiso, si è fatto uno di due, e significano la stessa cosa].

[18] Sul décasyllabe cfr., oltre agli studi cit. *infra*, Lote 1940 e 1949, Verrier 1931-32, Elwert 1965; Monteverdi 1964 e 1965.

ancora nel ritornello dell'antico inno *Apparebit repentina dies magna domini*:

in tremendo die iudicii[19]

Integrando i risultati di Avalle, Roncaglia 1970, pp. 132-138, ha dimostrato a sua volta che questo verso è in sostanza una forma 'ritmica' mediolatina dell'alcmanio (cfr. § 257), la cui diffusione risale al modello degli inni di Prudenzio.

Il décasyllabe è un verso formato dall'unione di due misure metriche, che nel tipo normale, l'unico nella poesia lirica, sono la prima di 4 sillabe (4ª tonica), la seconda di 6 (6ª tonica); nella forma più semplice:

Tant m'abellís | l'amoros pessaméns[20]

Le due misure sono separate dalla c e s u r a, che comporta un limite di parola obbligatorio. Nell'esempio, che rappresenta il caso più frequente, cade in cesura una sillaba tonica (parola tronca con accento sulla 4ª sillaba): il verso è un décasyllabe con 'cesura maschile', o 'cesura maschile *a minore*' ('primo emistichio minore del secondo'). Questa forma di divisione non è di carattere sintattico; una cesura maschile come quella citata è per esempio:

E pus per sá | terra non es yrós[21]

Se la parola che cade in cesura è piana (come avviene molto più raramente), la soluzione normale nella poesia dei trovatori è che l'uscita di tale parola sia collocata in 3ª e 4ª sillaba (3ª tonica e 4ª atona), dando luogo a quella che si dice 'cesura lirica'; per esempio, da un'altra poesia di Folchetto:

Mas vos, dómna, | que ävetz mandamén[22]

Nell'esecuzione musicale del testo questa collocazione della cesura consentiva di eseguire il verso nello stesso modo di quelli con cesura maschile: il canto permetteva di spostare l'accento sulla vocale atona (*domná*). Una traccia di ciò si può vedere nel fatto che in provenzale, dove pure la dialefe tra due atone è sempre possibile, la dialefe dopo cesura lirica è quasi di regola, come se la vocale in cesura fosse tonica. Per es.:

A mon Fraire | ën ren gratz e merces[23]
que la laissa | ë non la vol tener[24]

Nella poesia epica (soprattutto in francese), un'altra possibilità per le parole piane in cesura consiste nel collocarle con la tonica in 4ª sillaba, considerando l'atona successiva soprannumeraria; per es.:

[19] Secondo quanto si è detto al § 57, questo verso va scandito, con riferimento alla resa galloromanza, «in tre-men-dó di-e-iu-di-ci-í».

[20] [Tanto mi piace l'amoroso pensiero]: Folchetto di Marsiglia, II, 1 (il verso è ripreso da Dante in *Purg.* XXVI 140). Gli accenti grafici, che in provenzalistica non si usano mai, sono aggiunti qui solo per chiarezza.

[21] [e poiché della sua terra non si preoccupa]: Bertran de Born, 27, 22.

[22] [ma voi, signora, che ne avete il potere]: Folchetto di Marsiglia, V, 15.

[23] [al mio Fratello ne sono riconoscente e rendo grazie]: Bertran de Born, 21, 45.

[24] [che la abbandona e non la vuole tenere]: Bertran de Born, 27, 24.

Fors Sarragúce, | ki^ est en une muntáigne[25]

Questo tipo di cesura, detto 'cesura epica', comporta un forte senso della bipartizione del décasyllabe, ed è rarissimo nella poesia lirica. Con parola piana con la tonica in 4ª sillaba, nella poesia lirica è invece normale il recupero dell'atona in 5ª sillaba mediante la sinalefe o l'elisione con il secondo emistichio; per es.:

Dompn' esperanssa^ | e paor ai de vós[26]

Probabilmente a partire da questo tipo di versi, e proprio da questa variante in cui il secondo emistichio comincia con un monosillabo, i trovatori provenzali ammettono in un numero limitato di casi (radicalmente meno frequenti dei versi con cesura lirica) che, nel caso in cui la parola piana cada in 4ª e 5ª sillaba (4ª tonica, 5ª atona), l'atona in 5ª sillaba conti nella misura; apparentemente, il secondo emistichio diminuisce di una sillaba. In realtà la divisione delle misure passa sempre dopo la 4ª sillaba, e la cesura divide la parola piana in 4ª e 5ª sillaba (in francese, perciò, questa cesura si dice *enjambante*, cioè con *enjambement* fra i due emistichi). Il limite di parola che definisce la cesura è dunque, in questo caso, virtuale, e non a caso si tratta di una figura metrica di frequenza molto bassa. Si confronti con l'esempio precedente quest'altro sempre di Folchetto di Marsiglia:

aissel qui·s láissa venser ab mercé[27],

la cui divisione apparente è «aissel qui·s láissa | venser ab mercé», ma in realtà, dal punto di vista del modello metrico:

aissel qui·s láis- | sa venser ab mercé

come

Dompn' esperanss | (a^) e paor ai de vós

Si noterà che la divisione sintattica del verso (limite di parola dopo *laissa*) è diversa da quella che lo riferisce al modello metrico (*lais-sa*). Questo tipo di cesura si dice 'cesura italiana', perché l'endecasillabo con parola piana con accento sulla 4ª sillaba (o sulla 6ª nell'*a maiore*) e sillaba atona che conta nella misura è forma normale in italiano.

Tutti i tipi considerati sono *a minore*. Nella poesia galloromanza, il décasyllabe *a maiore* ('primo emistichio maggiore del secondo'), con inversione delle misure (6 + 4 anziché 4 + 6) è un verso distinto, non alternabile con quello *a minore*[28]; nella poesia dei trovatori provenzali le eccezioni sono rarissime:

e non ai enemic | tan sobrancier (Peire Vidal, XXIX, 10)[29].

Se si distingue, con Billy 2000, tra 'frattura metrica', appartenente al modello, e 'cesura' come 'manifestazione di superficie' di tale frattura, o, in altre

[25] [tranne Saragozza, che è su una montagna]: *La Chanson de Roland*, v. 6.
[26] [Signora, ho speranza in voi e paura]: Folchetto di Marsiglia, XIII, 25.
[27] [colui che si lascia vincere da Mercè]: VI, 2.
[28] Molto più raro del décasyllabe 4+6, il décasyllabe 6+4 è il verso per es. del *Girart de Roussillon*, poema epico del XII secolo di lingua mista provenzale e francoprovenzale.
[29] [e non ho un nemico tanto arrogante].

parole, se si mantiene che il modello del décasyllabe è una struttura bipartita in due serie di sillabe 4+6, si può consentire con lo stesso Billy che in versi come questi la frattura metrica non si manifesta in superficie, e perciò, semplicemente, la cesura manca, e questi versi sono da considerare eccezioni che confermano la regola, così come quelli con cesura italiana (meno rari, ma rari) ne costituiscono un'applicazione marginale.

Altra cosa è, invece, l'uso sintattico dei poeti, che è molto più libero, e si potrebbero facilmente citare numerosi versi che sono metricamente *a minore*, ma che, se si interpreta il ritmo del verso secondo la sintassi, sono interpretabili come *a maiore*. Questo vale sia per versi con cesura maschile, che hanno la 4ª sillaba tonica, per esempio:

pois partir m'ái | de vos, mon escién[30]

(che si può interpretare anche con pausa dopo «pois partir m'ai de vós»), sia per versi con cesura lirica, che hanno la 4ª sillaba atona, per esempio:

Bona dómpna, | si·us platz, siatz sufréns[31]

(che si può interpretare anche con pausa dopo «Bona dompna, si·us plátz»).

§ 60. L'endecasillabo, soprattutto quello delle origini, si presta bene ad una descrizione ricalcata sulla struttura del décasyllabe, che ha il vantaggio di metterne in evidenza i rapporti col modello. Tuttavia è un verso differente, in due aspetti fondamentali. Il primo è descrivibile in rapporto diretto col modello, e consiste nel fatto che in italiano i versi *a minore* (tipo 4+6) alternano liberamente con i versi *a maiore* (tipo 6+4). Per questa differenza si possono indicare due ragioni: la prima, che, come si è detto, dal punto di vista di una lettura o di un ascolto centrati sulla sintassi, molti décasyllabes, pur essendo *a minore*, possono essere interpretati *a maiore*, e tra questi non solo quelli che hanno la 4ª sillaba tonica (cesura maschile), ma anche quelli che hanno la 4ª atona (cesura lirica); e l'influsso del modello galloromanzo sul verso italiano non è avvenuto con l'imposizione di un modello manualistico, ma attraverso l'imitazione di testi, e quindi per il tramite di strutture sintattiche.

La seconda ragione è la predilezione italiana per la commistione di endecasillabo e settenario, che non ha corrispondente in provenzale. Basti osservare che in un corpus come quello catalogato da Antonelli 1984, che non arriva a 350 testi, le poesie di endecasillabi e settenari sono ben 90 (i numeri cambierebbero di poco rifacendo i conti su Antonelli, Di Girolamo e Coluccia 2008), mentre la stessa formula (décasyllabes e hexasyllabes) non raggruppa fra i provenzali più di una quarantina di testi nel repertorio di Frank 1953-57, in un corpus che supera i 2.500. Nell'alternanza di endecasillabo e settenario prende dunque maggiore rilievo l'accento di 6ª dell'endecasillabo, che alla misura di un settenario fa corrispondere la prima parte del verso.

Il secondo aspetto della differenza fra l'endecasillabo italiano e il décasyllabe è che in Italia si è persa fin dalle origini la bipartizione *metrica* del décasyllabe, cioè la coscienza, implicita nell'uso galloromanzo, che la riconoscibilità del verso si basa su quella di due serie concatenate ma distinte, di 4 e di 6 sillabe; in Italia, invece, la riconoscibilità del verso si è fondata sul fatto che fosse tonica la 4ª silla-

[30] [poi mi allontanerò da voi, parola mia]: Folchetto di Marsiglia, II, 24.
[31] [nobile Signora, se vi piace, sopportate]: Folchetto di Marsiglia, II, 17.

ba, come nel décasyllabe con cesura maschile, o la 6ª, come nei décasyllabes con cesura lirica e 6ª tonica (per gli aspetti teorici cfr. §§ 21-22.2). Gli endecasillabi italiani, composti sulla base di questo principio metrico, sono in parte sovrapponibili a quelli provenzali, composti sulla base del principio dell'unione di due misure, in parte se ne allontanano.

Un ulteriore punto di discordanza dovuto alla lingua è la presenza in italiano delle parole sdrucciole, che in galloromanzo non esistono, e che quando cadono con l'accento sulla 4ª o sulla 6ª sillaba creano, rispetto al modello galloromanzo, delle cesure anomale.

Un residuo punto di avvicinamento è invece nei versi in cui l'accento sulla 4ª o la 6ª sillaba provoca maggiore tensione fra metro e lingua (i casi di sillaba normalmente atona da considerarsi tonica visti ai §§ 28.1 e 30); una parte di questi sono meglio analizzabili secondo il modello galloromanzo, come versi con cesura lirica e 6ª atona (cfr. «mas vos, domna, que avetz mandamen» cit. al § 59); altri, per analogia (e dunque piuttosto indirettamente), come versi con cesura lirica *a maiore* (per gli uni e per gli altri cfr. sotto, § 60.1).

In generale, il verso italiano, non più bipartito come il décasyllabe, resta però bipolare, cioè manifesta la tendenza a una divisione centrale, in corrispondenza della cesura metrica galloromanza, che spesso fa sentire nell'endecasillabo un quinario e un settenario, o un settenario e un quinario, uniti insieme, con sinalefe tra i due, se il primo non è tronco. In questo senso si può continuare a parlare, per l'endecasillabo, di cesura, intesa come il corrispettivo del fatto che l'accento obbligatorio necessario per la riconoscibilità del verso si colloca nella zona centrale, e di primo e secondo emistichio. Questo però non impedisce che si scrivano endecasillabi regolari non bipartiti, come avviene specialmente con la collocazione al centro del verso di parole sdrucciole[32].

§ 60.1. Una classificazione degli endecasillabi italiani fino a Dante secondo le forme del décasyllabe serve perciò a manifestare i rapporti fra le due metriche, e a mostrare sia la sovrapponibilità nei tipi con accento obbligatorio sulla 4ª, sia l'allontanamento dal modello nei tipi con accento obbligatorio sulla 6ª, per i quali si deve rappresentare un'inversione delle misure, 6 + 4, che in galloromanzo identifica un verso differente. Ribadito, poi, che il verso italiano si basa sulla riconoscibilità dell'accento in una data posizione e non su quella di due misure, una ricognizione cosiffatta fornisce un parallelo ai versi italiani in cui la riconoscibilità dell'accento obbligatorio è debole o manca. La classificazione che segue parte da una proposta di Beltrami 1986, che però è stata poi molto precisata e corretta in contributi successivi, da Beltrami 1990 (prendendo spunto da una critica di Fasani 1988), attraverso la prima edizione di questo manuale, fino a Beltrami 2003[3].

1) cesure *a minore*

a) cesura maschile (il primo emistichio è un quinario tronco):

che nel pensier | rinova la paura! (*Inf.* I 6)

[32] Questa ricostruzione delle origini dell'endecasillabo in rapporto con il décasyllabe sintetizza in sostanza i punti essenziali di Beltrami 1990. Si devono considerare le precisazioni, le integrazioni e i punti di vista in parte differenti espressi da Billy 2000 e, soprattutto, 2000². Sulle origini dell'endecasillabo, cfr. anche Menichetti 1994 (con obiezioni alla linea décasyllabe-endecasillabo, e al modo in cui è presentata in Beltrami 1990).

b) cesura italiana (rara nel décasyllabe dei trovatori, comune nell'endecasillabo; il primo emistichio è un quinario piano):

si volge a l'acqua | perigliosa e guata (*Inf.* I 24)

c) cesura italiana in elisione o sinalefe con il secondo emistichio (corrisponde alla cesura epica galloromanza ridotta in elisione o in sinalefe con il secondo emistichio):

m'apparecchiava^ | a sostener la guerra (*Inf.* II 4)

d) cesura lirica (il primo emistichio è un quadrisillabo piano; ricadono in questo caso parte degli endecasillabi con 4ª e 6ª sillaba entrambe atone)

d1 (con possibilità di porre l'accento obbligatorio su una sillaba normalmente atona):

con tre gole | caninamente latra (*Inf.* VI 14)
di bombanza | e di gio' solazzare (Iacopo Mostacci, ed. Fratta in *PCF.*, 13.3, 29)

d2 (senza possibilità di porre l'accento obbligatorio su una sillaba normalmente atona):

ch'eo non posso | vivere né morire (Guido delle Colonne, ed. Calenda in *PCF.*, 4.3, 2)
se l'Amore | tanto ben mi facesse (Piero della Vigna, ed. Macciocca in *PCF.*, 10.2, 12)
non si possa, | né saver di mio stato (Iacopo Mostacci, ed. Fratta in *PCF.*, 13.5, 6)
donna laida, | che llegiadra se' e vana (Guittone, ed. Leonardi 1994, 81, 13)

2) cesure *a maiore* (identificate in italiano per analogia, non presenti nel décasyllabe provenzale)

a) cesura maschile (il primo emistichio è un settenario tronco):

che nel lago del cor | m'era durata (*Inf.* I 20)

b) cesura italiana (il primo emistichio è un settenario piano):

là dove terminava | quella valle (*Inf.* I 14)

c) cesura italiana (in elisione o sinalefe con il secondo emistichio):

che, venendomi 'ncontro^ | a poco a poco (*Inf.* I 59)

d) cesura lirica *a maiore* (il primo emistichio è un senario piano; ricade in questo caso una seconda serie di endecasillabi con 4ª e 6ª sillaba entrambe atone):

d1 (con possibilità di porre l'accento obbligatorio su una sillaba normalmente atona):

vestito di nuovo | d'un drappo nero (Dante, *Rime*, 24, 9)

d2 (senza possibilità di porre l'accento obbligatorio su una sillaba normalmente atona):

ne lo suo novello | core donate (Neri de' Visdomini, ed. Lubello in *PSS.*, 28.1, 53)
se 'l cor di Becchina | fosse diamante (Cecco Angiolieri, ed. Marti 1956, 12, 1)[33]

Per quanto riguarda le parole sdrucciole in fine d'emistichio, l'uso non è molto comune nella *Commedia*, e in una buona percentuale di casi il primo emistichio, quinario sdrucciolo o settenario sdrucciolo, è in elisione o sinalefe con il secondo; quando poi la parola è di quelle che compaiono anche in forma piana, con la caduta della vocale finale dopo *r*, *l*, *n* (*odono* e *odon*), il tipo diventa molto simile alla cesura italiana:

dicono e odono^ | e poi son giù volte (*Inf.* V 15)
Li altri due 'l riguardavano,^ | e ciascuno (*Inf.* XXV 67)

Per il tipo con il primo settenario sdrucciolo, si possono dare esempi più probanti:

rispuose del magnanimo | quell'ombra (*Inf.* II 44)
seder tra filosofica | famiglia (*Inf.* IV 132)

Si vede bene che con gli sdruccioli in fine d'emistichio il parallelo con il décasyllabe galloromanzo perde senso, e non si riconoscono più due misure analoghe a quelle di quel modello, che è l'altra faccia del fatto che la presenza degli sdruccioli è, come si è detto, uno degli aspetti di discordanza fra endecasillabo e décasyllabe.

Nell'endecasillabo *a minore*, però, lo sdrucciolo può essere (sia pure raramente) collocato con l'accento sulla 2ª sillaba, dando luogo a una sorta di equivalente della cesura lirica (sono versi che da un altro punto di vista si sono citati fra i casi in cui l'accento obbligatorio sulla 4ª può essere recuperato valorizzando il rilievo della sillaba finale degli sdruccioli):

e Cesare | per soggiogare Ilerda (*Purg.* XVIII 101)
de li angeli | che non furon ribelli (*Inf.* III 38)
la vipera | che Melanesi accampa (*Purg.* VIII 80)

§ 60.2. Una nota a parte richiede la cesura epica, caratteristica della versificazione epica francese antica (*chansons de geste* e poemetti agiografici), che in Italia si ritrova negli endecasillabi, misti ad alessandrini, del *Libro* di Uguccione da Lodi, la cui versificazione ha per modello quella dell'epica e dell'agiografia francese (cfr. il passo cit. al § 61 e, in quello cit. al § 216, il v. 547 con cesura epica, contro il v. 552 con cesura maschile). Nella cesura epica il décasyllabe è trattato come un vero verso doppio (cfr. § 32), nel quale vale anche per il primo emistichio il fatto che la sillaba atona dopo l'ultima tonica non altera la misura. Questo però è un tratto arcaico; nell'evoluzione del décasyllabe francese, l'atona

[33] Anche «quale^aver solea | lo iugo cherire» (Iacopo Mostacci, ed. Fratta in *PCF.*, 13.3, 32), leggendo *solëa* ed espungendo *lo*.

dopo la 4ª sillaba viene poi ammessa solo quando sia recuperabile in elisione o in sinalefe con il secondo emistichio iniziante per vocale (lo stesso vale anche per la storia dell'alessandrino). Nel décasyllabe dei trovatori, invece, è un fatto che la cesura epica non è mai più che sporadica, sia che ciò dimostri la difficoltà di cantare sulle stesse note un verso con cesura epica e uno con cesura maschile, sia che ciò dipenda da altre ragioni.

Nella poesia italiana antica, gli endecasillabi che nei manoscritti si presentano con una parola piana con accento sulla 4ª e ultima atona sulla 5ª sillaba, e un secondo emistichio di 6 sillabe iniziante per consonante, sono di due tipi. Nel primo, che è il più comune, la parola piana finisce in *l*, *n*, *r* + vocale; per es. in *La mia gran pena e lo gravoso affanno* di Guido delle Colonne (ed. Calenda in *PCF.*, 4.1), nel ms. unico (Vat. Lat. 3793, c. 5v) si legge:

> chi vole amare dev'essere ubidente (18)
> per troppo bene diventa omo fellone (45)

In questi casi la sillaba in più, e così la cesura epica, è chiaramente fittizia, dovuta al modo del manoscritto di rappresentare le parole con la vocale finale conservata, ed è logico emendare, in un'edizione che rappresenti correttamente la metrica, con l'apocope *amar*, *ben* (così infatti Calenda). Contro l'uso dell'emendamento, rappresentato esemplarmente da Contini, *PD.*, si è sostenuto che la vocale deve essere mantenuta quando c'è rima interna con parola piana, in particolare da parte di Avalle nelle *CLPIO* (senza riferimento alla cesura epica, cfr. § 122n) e nelle edizioni dei Siciliani e dei Siculo-toscani dirette da Di Girolamo 2008 e Coluccia 2008 (con specifico riferimento alla cesura epica, argomentato in Di Girolamo e Fratta 1999). Cfr. qui il § 122, dove si sostiene invece la ragionevolezza dell'emendamento e, di conseguenza, l'insussistenza della cesura epica.

Riguarda la rima interna anche il caso dei nessi di vocale tonica + atona, che all'interno del verso sono monosillabici, e per i quali si è ugualmente sostenuto che si debbano considerare bisillabici quando sono in rima con la fine del verso. Per questo tipo di rima, cfr. § 117, dove si sostiene la legittimità della rima senza che si debba postulare che il nesso interno sia bisillabico. Per entrambi i casi, apocope e nessi di due vocali, si concorda qui con Antonelli 1984, pp. XLVII-XLVIII, Menichetti 1995[2], pp. 35 ss., Antonelli 2008, p. 559.

Nel secondo tipo la sillaba in più dopo la 4ª tonica (o la 6ª, nell'esempio 5) non è dovuta a una vocale dopo *l*, *n*, *r*; per es.:

1) Bene ameraggio, ma ben saver voria (Tommaso di Sasso, ed. Rapisarda in *PCF.*, 3.2, 40)
2) che, mentre vivo, per voi starò sicuro (Iacopo Mostacci, ed. Fratta in *PCF.*, 13.2, 48)
3) che mi fa uopo d'avere altra 'ntendanza (Iacopo Mostacci, ed. Fratta in *PCF.*, 13.4, 19)
4) ma tuto giorno mantenga cortesia (Federico II, ed. Rapisarda in *PCF.*, 14.5, 14) [*tutora* Am]
5) e no mi trago arieto ma pur avante (Ruggeri d'Amici, ed. Fratta in *PCF.*, 2.1, 28)

In questi casi, generalmente è possibile tornare a endecasillabi normali con interventi editoriali modesti, che nella tradizione editoriale si sono in genere praticati: nell'esempio 1 si può espungere *ben* (che è una probabile replicazione

indebita del *bene* iniziale); nell'esempio 2 si può espungere *che*; nell'esempio 3 si può espungere *d'*; nell'esempio 4 *tuto giorno* è sostituito da *tutora* in un secondo manoscritto tardo (Ambrosiano O 63 sup.), che si potrà a buon diritto considerare poco affidabile, ma l'emendamento potrebbe essere praticato anche per congettura; nell'esempio 5 la *e* iniziale non è necessaria o si potrebbe leggere *e no·m trago* come negli esempi di Giacomo da Lentini cit. al § 45. È una scelta dell'edizione diretta da Di Girolamo 2008 (da cui tutti gli esempi), come di quella diretta da Coluccia 2008, di non intervenire, sostenendo la legittimità della cesura epica nella poesia dei Siciliani e, anche, dei Siculo-toscani; precedentemente una scelta dello stesso genere è stata praticata dall'edizione Minetti 1979 di Monte Andrea. L'inopportunità di questa scelta è stata sostenuta in Beltrami 2010, perché non è sostenuta né dalle caratteristiche del décasyllabe provenzale, né dal tipo dei rapporti che l'endecasillabo ha con questo. Eventuali cesure epiche nella poesia italiana antica, si sostiene invece, si dovrebbero ammettere soltanto in casi veramente irriducibili, e sempre manifestando un dubbio sul testo tramandato. In questa sede, tuttavia, conta soltanto rilevare che la cesura epica nell'endecasillabo italiano, e solo in quello delle origini, dipende da scelte editoriali, sulle quali presumibilmente si discuterà ancora[34].

2.1.4. Prosodia antica

§ 61. Come si è accennato al § 55, nella storia della prosodia si possono individuare tendenze che distinguono fasi scalate nel tempo, sia pure con molti punti di sovrapposizione. Il primo aspetto da considerare nella prosodia antica è la convivenza della versificazione isosillabica con una versificazione anisosillabica, o, in altre parole, con forme di versificazione nelle quali, dato un tipo di verso di base, una certa escursione sillabica non altera la forma metrica del testo[35]. L'anisosillabismo italiano non è isolato nella poesia romanza del Duecento, ma trova corrispondenza in tendenze della versificazione di altre aree marginali rispetto alla tradizione illustre galloromanza, e in particolare rispetto al rigore della tradizione trobadorica provenzale. Nella penisola iberica il caso estremo è, nell'epica, quello del *Cid*, che è scritto in versi di struttura chiaramente bipartita, ma con emistichi di misura molto variabile, con oscillazioni non di molto riducibili da interventi editoriali ragionevoli. Questa si dice una caratteristica della versificazione giullaresca; ma poi in Spagna anche gli autori chierici, nonostante si vantino, contro i giullari, della propria regolarità sillabica nell'uso della quartina di alessandrini (il cosiddetto *mester de clerecía*), manifestano nei fatti una certa tendenza all'anisosillabismo. Nella quartina di alessandrini, metro di irradiazione francese in Italia come in Spagna, si trovano forme anisosillabiche anche in Italia, per esempio in Giacomino da Verona (cfr. § 220). Nell'epica francese, e nelle sue ramificazioni franco-italiane, il processo di trasformazione del gusto dal décasyllabe all'alessandrino ha prodotto testi che, in parte per

[34] Altra cosa è la cesura epica della *Notte di Caprera* di D'Annunzio, esercizio scoperto e compiaciuto sul décasyllabe epico francese conosciuto all'Università (cfr. §§ 104, 217).

[35] Sull'argomento è fondamentale Contini 1986 [1961], pp. 175-189; cfr. inoltre Avalle 1968, Di Girolamo 1976, pp. 119-135. Avalle 1992, pp. LXXXVII ss., il cui studio riguarda soprattutto i lirici del Duecento (nell'ambito dell'edizione e studio linguistico di tutti i testi in versi di quel secolo documentati da manoscritti coevi), tende a estendere la possibilità dell'anisosillabismo anche a testi di 'stile elevato' per i quali si è soliti attribuire le oscillazioni sillabiche ai copisti; cfr. le obiezioni di Menichetti 1995² e Beltrami 1995.

volontà degli autori, in parte per opera dei copisti e dei rimaneggiatori, alternano in modo irriducibile décasyllabes e alessandrini, con uno scarto quindi di due sillabe. In Italia questa situazione si rispecchia nel *Libro* di Uguccione da Lodi (fine del XII o principio del XIII sec.), che offre un perfetto esempio lombardo di questa metrica epica francese 'di transizione' (*PD.* I, p. 600, es. a p. 607; il 4° e il 5° verso dell'es. sono alessandrini, gli altri sono endecasillabi con cesura epica):

No è nul omo tanto reu ni felon,
scomunicato, scacaor ni laron,
qe sia sorpreso de mortal traïson,
s'el vol tornar a Deu e demandar perdon
e verasïamentre vol far confessïon
q'el mai no torne en quela onfe[n]ssïon...

Sempre nell'area francese, è da ricordare la tendenza all'anisosillabismo della versificazione anglonormanna; questa tendenza ha provocato oscillazioni sillabiche (oltre ai casi di alternanza tra décasyllabe e alessandrino) anche nella copia più importante della *Chanson de Roland*, il ms. di Oxford, scritto appunto in anglonormanno[36].

Quanto all'epiteto di 'giullaresca' che si dà di solito alla versificazione anisosillabica, non bisogna dimenticare che sono 'giullari' di professione anche una parte dei trovatori provenzali, maestri nel rigore della misura; ma il termine serve a precisare che questa versificazione, in Italia, sta per lo più al margine della linea maestra della lirica in stile elevato: prima di tutto nei cosiddetti 'ritmi' giullareschi, il *Ritmo laurenziano*, il *Ritmo cassinese*, il *Ritmo su Sant'Alessio*, tutti anisosillabici. Ancora nel Trecento e nel Quattrocento, la frequenza di endecasillabi mancanti o crescenti di una sillaba nei cantari fa pensare, al di là delle probabili non lievi responsabilità di copie molto imperfette, che la versificazione dei 'canterini' non fosse sempre rigorosa dal punto di vista sillabico[37].

L'anisosillabismo 'sfiora' però anche la lirica in stile elevato[38], visto che l'equivalenza di novenario-ottonario si può dire certa in una canzone di Guittone, *Gente noiosa e villana* (*PD.* I, p. 200), e molto probabile in un'altra, *O dolce terra Aretina* (*PD.* I, p. 222). Il novenario-ottonario è il tipo di verso più generalmente colpito dall'anisosillabismo, e la versificazione della lauda uno dei generi più 'regolarmente' anisosillabici. Guittone è per l'appunto autore di laude (le prime, a quanto pare, in forma di ballata), fra le quali quella per san Domenico, *Meraviglioso beato* (*PD.* I, p. 227) è in novenari-ottonari (v. la prima strofa cit. al § 45). Lo stesso tipo di verso è frequente nelle laude di Iacopone, però piuttosto

[36] Si può solo ricordare cursoriamente che per i problemi di sillabismo della *Chanson de Roland* e degli altri testi epici francesi si possono proporre altre spiegazioni: Fassò 2005 [1989], pp. 71-110, sostiene che la prima forma della versificazione epica francese è stata in octosyllabes, poi sostituiti dal décasyllabe con un'operazione di generale riscrittura (ciò non ha però conseguenze sui rapporti fra endecasillabo e décasyllabe, che sono posteriori a questa vicenda).

[37] Tuttavia De Robertis 1970, che pure dà un'edizione dei testi assolutamente rispettosa del dato manoscritto (se ne veda un es. al § 230), si mostra incline a credere che le irregolarità metriche siano dovute ad errori di copia (p. 70).

[38] Il caso di *Uno giorno aventuroso* di Bonagiunta, considerato da Contini 1986 [1961], pp. 188-189, riguarda piuttosto la resa della misura sillabica nei manoscritti, che presentano oscillazioni sia negli ottonari, sia nei settenari; la canzone (ed. Menichetti in c.d.s.) ha stanze con due piedi di tre ottonari e sirma di un ottonario, cinque settenari e un endecasillabo.

in forma di ottonario-novenario (dove cioè la misura di base è l'ottonario, che può diventare novenario).

§ 62. Anche nella versificazione isosillabica, propria fin dall'inizio della tradizione illustre, la poesia antica è molto più libera, rispetto all'uso che diventerà canonico, nel trattamento degli incontri vocalici. Come si vedrà meglio (§§ 114-120), una linea di divisione si può porre fra Dante e Petrarca: mentre nel primo il ricorso alla dialefe è relativamente frequente, soprattutto dopo vocale tonica, nel secondo la dialefe, ancora possibile, è fondamentalmente un'eccezione, ed è evitata sia con il ricorso a sinalefi estranee all'uso dantesco (per es. dopo trittonghi come quelli di *miei*, *suoi* ecc.), sia, in modo più radicale, riducendo i casi in cui uscite di parola che rendono 'dura' la sinalefe (in trittongo, in dittongo, in vocale tonica) siano seguite da parola iniziante per vocale. Questa linea di divisione non può essere generalizzata in senso cronologico, perché l'uso 'antico', che consente il ricorso alla dialefe senza eccessivi scrupoli, si continua a lungo nella poesia che risente meno dell'influsso petrarchesco, sia per ragioni di cultura poetica che per ragioni di genere letterario. Un discorso almeno in parte analogo si può fare per quanto riguarda la cosiddetta 'dieresi d'eccezione' (cfr. § 117): Dante ricorre senza problemi a scansioni bisillabiche di *ïo*, *mïo* ecc., mentre la poesia petrarchesca e petrarchistica ne rifugge.

La poesia 'antica' ammette insomma una maggiore tensione fra metro e lingua rispetto alla linea principale della tradizione successiva; ciò si può esprimere dicendo che, in un certo senso, lo schema metrico del verso ha una certa autonomia rispetto al discorso che lo 'riempie'; quest'ultimo può essere scandito in vario modo, con dieresi e dialefi, in modo da adattarsi allo schema. Il limite estremo di questa sensibilità, divenuta ormai attardata e provinciale, quando la poesia italiana ha preso tutt'altra strada, è stato colto da Dionisotti in un trattatello tardo-quattrocentesco, il *De componendis in lingua materna versibus compendiolum* di Guido Stella ('nome d'arte' di Guido Peppi, di Forlì), stampato nel 1497:

> Quando parla di elisione o di sineresi, il Peppi manifesta ogni volta una sua curiosa preoccupazione: che il verso diventi troppo corto; e naturalmente suggerisce anche il rimedio: che si faccia a meno in tal caso di elisione o di sineresi. Questa è insomma la sua legge e la sua ultima aspirazione, al disotto e al di là della sistemazione grammaticale e metrica latina, quando gli si apre la fluida materia del rimare: che i vari accidenti della scansione soccorrano, volta a volta con stiramenti e contrazioni, a mettere insieme le undici sillabe ribelli che la misura del verso richiede (Dionisotti 1947, pp. 16-17).

L'atteggiamento del Peppi risalta dunque, nell'analisi di Dionisotti, come espressione di un 'non petrarchismo' metrico testimoniato dalla poesia del suo ambiente (ivi, p. 18).

§ 63. La relativa autonomia dello schema metrico, che nella poesia antica è normale, si esprime anche nell'uso della rima composta (cfr. § 157) e, più radicalmente, della rima per l'occhio (cfr. § 158), figure anch'esse superate dall'esperienza petrarchesca, e divenute infatti problematiche per l'orecchio moderno. Per es. in Dante:

> e men d'un mezzo di traverso non ci ha (*Inf.* XXX 87),
> sì che di quanti saccio nessun par l'à (*Rime* 2d, 4),

ragionando, se ha senno, che ben par là (ivi, 6),
parmi che la tua caccia non seguer de' (*Rime* 37b, 14).

In versi come questi il principio del sillabismo è rovesciato; occasionalmente, non è l'ultima sillaba tonica a definire la misura, ma la misura a imporre che la decima sillaba sia tonica, e quindi che nella scansione metrica si legga *nóncia*, *párla*, *seguérde*. Ciò è possibile perché il verso è inserito in una sequenza di versi che rispettano la misura, e si adegua ad essi per analogia; ed ha un antecedente culturale nell'uso della poesia mediolatina di considerare equivalente, per formare la chiusa del verso, una parola intera o un cumulo di più parole (per es. un bisillabo e un monosillabo possono valere per un trisillabo sdrucciolo). Nella poesia antica il fenomeno si inserisce in un generale gusto per gli artifici retorici in rima, ereditato dai modelli provenzali, che dà luogo alle rime 'tecniche' descritte nei §§ 153-159.

2.1.5. Generi metrici due-trecenteschi

§ 64. La prima definizione del sistema dei generi metrici del Duecento si trova, al principio del secolo successivo, nel *De vulgari eloquentia* di Dante, ed è in funzione della ricerca di una forma adeguata per il volgare illustre e la poesia in stile elevato:

quanti hanno poetato in volgare hanno prodotto le loro poesie in varie forme: alcuni in forma di canzoni, altri di ballate, altri di sonetti, altri in altre forme senza leggi né regole, come si mostrerà più avanti. Ma di queste forme riteniamo che eccellente sia quella della canzone... (II III 2-3)[39].

Canzone, ballata e sonetto formano dunque la tradizione 'regolare' (quella entro la quale è possibile perseguire in volgare la 'regolarità' dei *poetae* latini), articolata in quest'ordine secondo una rigorosa gerarchia degli stili; solo la canzone è forma propria dello stile elevato, e solo essa viene di fatto trattata, perché il *Dve.* si interrompe prima di giungere allo stile 'medio' della ballata e allo stile 'umile' del sonetto.

La definizione dantesca della c a n z o n e combina aspetti 'tecnici' con aspetti stilistico-retorici; canzone è in generale un componimento destinato all'esecuzione cantata:

[39] «vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et inregulares modos, ut inferius ostendetur. Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse putamus...». L'opposizione tra forme 'irregolari' («inlegitimos et inregulares modos») da un lato e canzone, ballata, sonetto dall'altro è ripresa subito dopo (*Dve.* II iv 2-3) dall'opposizione tra i poeti latini, i *poetae* esemplari, e «qui vulgariter versificantur» [coloro che compongono versi volgari]; anche questi si possono dire 'poeti', sostiene Dante (affermazione tutt'altro che ovvia, per l'epoca, ma già formulata nella *Vita Nuova*, 16 [Barbi XXV]): «Differunt tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu» [differiscono tuttavia dai poeti grandi, cioè regolari, perché i grandi hanno poetato in una lingua e con una tecnica regolari, loro invece a caso].

la canzone non appare essere altro che l'azione compiuta di chi compone parole armonizzate per la musica (II VIII 6)[40];

ma, intesa come forma propria dello stile elevato («in quantum per superexcellentiam dicitur»), essa

è una congiunzione in stile tragico di stanze uguali, senza ripresa, di significato unitario (II VIII 8)[41].

L'uguaglianza delle stanze e l'assenza della ripresa (*responsorium*, parte iniziale del testo da ripetersi dopo ogni stanza) sono i tratti propriamente metrici; lo stile elevato ('tragico') e l'unità di pensiero del testo servono a individuare un genere all'interno dei componimenti che hanno le stesse caratteristiche tecniche.

L'ambiguità tra forma metrica e genere letterario propria della definizione di canzone esiste già presso i trovatori provenzali. Il termine originariamente assegnato da costoro ad ogni genere poetico (fino circa alla metà del XII secolo) è *vers*, corrispondente al genere paraliturgico mediolatino del *versus*, cui la poesia provenzale si ispira, per la forma, alle sue origini. Il termine *cansó* emerge all'incirca alla metà del XII secolo, nel contesto di una progressiva separazione dei generi, non sempre chiara da definire nella sua storia concreta. La *canso*, che mantiene la forma metrica del *vers*, si definisce, in sostanza, come il genere amoroso, al vertice della scala dei generi, perché il discorso amoroso costituisce il nucleo centrale del discorso poetico trobadorico; esistono però anche 'canzoni di crociata' e 'canzoni morali', che si devono anch'esse intendere come 'canzoni'. Segno di questa posizione gerarchica è il fatto che alla *canso* pertiene una melodia originale (cui può corrispondere, ma non del tutto necessariamente, uno schema metrico originale), la cui composizione è, secondo la poetica dei trovatori, inscindibile dall'atto creativo del testo. Accanto alla *canso*, il *vers* dei trovatori del XIII secolo (che reinterpretano la parola *vers* attribuendole una diversa etimologia, da *verus* 'vero', 'verità') è una forma di poesia morale, indistinguibile dalla canzone. Il *sirventés* ('sirventese') è una forma di poesia che si può dire genericamente 'd'occasione', forse originariamente poesia d'invettiva, di regola poesia moraleggiante o politica; la subordinazione di questo genere alla canzone è espressa dal fatto che normalmente il sirventese è un *contrafactum*, cioè un testo scritto per essere cantato sulla melodia di una canzone preesistente, della quale mantiene lo schema metrico e, talvolta, anche le rime. Si aggiungano i generi dialogici, 'tenzone' (*tensó*) e *partimen* (o *joc partit*), che sono canzoni scritte da due (talvolta tre) autori, una strofa per uno, nelle quali si mette in scena, sempre in forma cantata, una discussione. Essenziale alla forma metrica della canzone (come del *vers* e degli altri generi citati) è, come nella definizione dantesca, l'uguaglianza tra loro delle strofe, che devono contare lo stesso numero di versi, essere composte degli stessi tipi di verso nello stesso ordine e presentare lo stesso schema di rime (con occasionali e ben calcolate variazioni).

[40] «cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata».

[41] «est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio».

La più antica canzone italiana nota, precedente anche i primi testi documentati della Scuola siciliana, è *Quando eu stava in le tu' catene*, databile approssimativamente fra il 1180 e il 1210, riscoperta e pubblicata da Stussi 1999 (v. la prima stanza al § 131).

Alla definizione della canzone Dante fa seguire una descrizione assai più complessa, che rappresenta lo sviluppo della forma metrica nel Duecento italiano (cfr. §§ 181-189). Secondo questa descrizione, la stanza (cfr. § 181n) o è indivisibile, o si divide in due parti principali, che si dicono (se non sono ulteriormente divisibili) f r o n t e e s i r m a; questa divisione è possibile, secondo Dante, se almeno una di queste due si divide ulteriormente in due parti composte degli stessi tipi di verso nello stesso ordine (p i e d i nella prima parte della stanza, v o l t e nella seconda). Delle tre possibilità di divisione della stanza definite da Dante (stanza di piedi e sirma, di fronte e volte, di piedi e volte) il tipo normale nell'uso di Dante ed esclusivo in quello di Petrarca è la canzone in stanze di piedi e sirma, cui ci si può riferire semplicemente come alla canzone 'petrarchesca'.

§ 65. Da un punto di vista metrico, la b a l l a t a è un testo strofico nello stesso senso in cui lo è la canzone, ma possiede in più il ritornello (*responsorium*, o r i p r e s a), che è posto all'inizio del testo e, se la ballata è di più stanze, è ripetuto, nell'esecuzione cantata, alla fine di ogni stanza. Nella forma tipica di quella che si può dire 'ballata antica' o 'ballata italiana', la stanza si articola in m u t a z i o n i o 'piedi', in numero di due o talvolta tre, che, come i piedi della stanza di canzone, si compongono degli stessi tipi di verso nello stesso ordine, e in una v o l t a, che ha lo stesso schema della ripresa (cfr. §§ 210-211).

Canzoni con ritornello sono poco frequenti fra i trovatori provenzali (si può richiamare il genere della *dansa* per il tratto specifico dell'accompagnamento al ballo), maggiormente fra i trovieri francesi; fra i galego-portoghesi la canzone con ritornello (*cantíga de refrám*) è invece utilizzabile quanto quella senza ritornello (*cantiga de maestria*) nel genere amoroso di tipo provenzale (il personaggio che dice 'io' è maschile), ed è la forma normale della *cantiga d'amigo* (il personaggio che dice 'io' è femminile) e del genere 'comico-realistico' (*cantigas d'escarnho e de maldizér* [di scherno e di maldicenza]).

La ragione che Dante adduce per dimostrare l'inferiorità della ballata rispetto alla canzone è la destinazione alla danza, che ne fa un testo poetico non autosufficiente come la canzone[42]. Più in generale, la ballata è un testo

[42] Cfr. Lannutti 2009, pp. 21-22: il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (Debenedetti 1906-07, Pirrotta 1984 [1962], pp. 90-102) distingue «tra *ballade* e *soni sive sonetti*: nel primo caso abbiamo a che fare con ballate di tipo più popolare, che avevano implicazioni coreografiche ("et dicuntur ballade quia ballantur"), nel secondo caso con componimenti sempre in forma di ballata, ma di registro più aulico. Sia le *ballade* sia i *soni sive sonetti* erano intonati su melodie monodiche, come del resto conferma la natura esclusivamente monodica delle ballate arsnovistiche più antiche, sebbene le definizioni "Ballade sunt verba applicata sonis" e "Soni sive sonetti sunt verba applicata solum uni sono" lascino presumere che le *ballade* potessero essere intonate su più melodie, anche preesistenti, mentre ai *soni*

strettamente legato alla musica in un contesto, quello italiano, che, nello stile elevato, tende verso una forte caratterizzazione letteraria piuttosto che musicale (pur senza perdere mai un certo rapporto con la musica, nemmeno nei generi da questa più nettamente distinti). Nello Stil Nuovo, e soprattutto nell'opera di Cavalcanti, la ballata è per un breve momento forma potenzialmente alternativa alla canzone; la tradizione successiva della ballata è però soprattutto una tradizione di poesia per musica più 'leggera' del genere 'guida' della canzone, come dimostra per es. la parca accoglienza data alla ballata dal *Canzoniere* di Petrarca, e anche il fatto che l'ordinamento dei codici antichi della poesia italiana rispecchia la gerarchia definita da Dante. A parte le riprese ottocentesche, la ballata antica si esaurisce tra Quattro e Cinquecento; come forma musicale, essa viene soppiantata dal madrigale cinquecentesco (Pirrotta 1975, p. 28).

§ 66. Specificamente italiana, a partire dai Siciliani e probabilmente da un''invenzione' di Giacomo da Lentini, è infine, delle tre, la forma del s o n e t t o. La base è uno schema di 14 endecasillabi, divisi in due parti, la prima di 8 e la seconda di 6 versi. La prima parte segue alle origini lo schema ABABABAB, poi (e prevalentemente a partire dagli stilnovisti) lo schema ABBA ABBA, che suggerisce (ma non impone, cfr. § 200) un'ulteriore divisione in due quartine. La seconda parte, che tende a dividersi sintatticamente in due terzine, ha maggiore varietà di schemi; i più usuali sono CDE CDE e CDC DCD.

Il *Dve.* dà per scontata l'inferiorità del sonetto rispetto alla ballata[43], con affermazione «apparentemente contraddittoria all'importanza del sonetto nella fase stilnovistica di Dante, e nello Stilnovo in genere» (Mengaldo 1968, p. XCVIII); lo stesso Mengaldo suggerisce una motivazione di genere letterario, dato l'ampio uso del sonetto nella rimeria comico-realistica. Zuliani 2009, p. 101, ritiene che si esprima qui un punto di vista 'arcaico', per il quale conterebbe il fatto che nel sonetto manca, rispetto alla ballata, l'elemento della composizione di uno schema metrico originale (almeno relativamente), «uno schema metrico non banale, che avrebbe poi fornito al musico la struttura ritmica e quindi la conformazione della melodia», mentre la forma del sonetto è 'standardizzata' (almeno in un certo senso). Riprendendo Zuliani, Tavoni 2011, pp. 1405-1406, osserva che, se così è, «il *De vulgari* non riflette un'ottiva stilnovistica né altra poetica personale, bensì Dante vuole porsi in un'ottica "istituzionale", condivisa dalla comunità dei *doctores eloquentes*, quale riflessa nell'ordinamento dei canzonieri[44]; nella quale probabilmente la rinuncia a priori a una dimensione musicale originale [...] connotava di inferiorità il sonetto». Poiché

sive sonetti fosse di norma associata una sola intonazione, che si dovrà dunque ritenere appositamente composta». Il *Capitulum*, trecentesco, è da ritenersi posteriore alla *Summa* di Antonio da Tempo (ivi, p. 22, n. 2).

[43] «cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant» (*Dve.* II III 5) [dato che nessuno dubiterà che le ballate superino per nobiltà di forma i sonetti].

[44] Le grandi antologie manoscritte (*canzonieri*) della fine del Duecento sono ordinate per generi, distinguendo i sonetti nell'ultima sezione.

la 'nobiltà' di cui parla Dante nel luogo specifico è detta esplicitamente «di metro» (*nobilitate modi*), non si può tuttavia trascurare il fatto che, mentre la canzone è un genere strofico e la ballata lo è almeno potenzialmente (esistono ballate monostrofiche e pluristrofiche), il sonetto non è tale, nel senso che non possiede, come la canzone, né può possedere, come la ballata, una struttura interna fondata sull'iterazione di unità strofiche uguali fra loro: può invece essere usato come una strofa (come avviene per es. nel *Fiore*), e in questo senso corrisponde funzionalmente, anche a prescindere dalla sua origine, ad una stanza di canzone[45]. Quest'ultima, se usata in forma isolata (come avviene nella pratica sia di Cavalcanti che di Dante), forma nel Duecento italiano un genere minore, ma di stile elevato, distinto dalla *cobla* provenzale, alla quale corrisponde invece, per il genere, il sonetto (cfr. § 192).

§ 67. Dante relega senza ulteriore annotazione i generi metrici diversi da canzone, ballata e sonetto tra le 'forme metriche senza leggi né regole'. Questa delimitazione del campo della poesia lirica 'regolare', operata con un atteggiamento di 'critica militante' che si accorda con l'effettivo sviluppo della tradizione italiana, lascia fuori una serie di generi metrici che attraversano il Duecento (e il Trecento), talvolta difficili da definire con esattezza.

Genere almeno in parte giullaresco si può dire il s e r v e n t e s e. A partire dalla *Summa* di Antonio da Tempo, del 1332 (capp. LVIII-LX), il termine[46] è usato in Italia per indicare varie forme (cfr. § 221), che hanno come unico tratto comune il fatto di non appartenere alla lirica illustre, sia che si tratti di forme di poesia non lirica (ma narrativa, didattica, morale), sia che si tratti di poesia per musica, ma di destinazione popolare o popolareggiante (dalle laude alle canzonette amorose). Pur trovandosi in difficoltà nel dare una definizione, Antonio insiste sulla pluralità delle forme («è soggetto a tutte le forme metriche sopra dette») e sulla 'popolarità' («è adatto a tutti, anche a coloro che non hanno un intelletto particolarmente raffinato, come gli uomini che svolgono attività pratiche e i contadini»; «è più comprensibile e più facile»)[47]. L'ampliarsi del termine a significare tutti i tipi metrici della poesia non lirica comporta l'inclusione della *Divina Commedia*, per la quale Antonio si affretta a precisare che il poema, per quanto simile al serventese, è in realtà tutt'altra cosa, *tragedia*[48].

[45] Sull'origine del sonetto e sui problemi connessi cfr. § 201.

[46] Antonio da Tempo segnala che il genere è detto anche *sermontesius*, «quasi a *sermone*» [come se derivasse da *sermone*]. Su sermontese si è formato anche 'sermintese'.

[47] «servit quasi omnibus modis rithimandi supradictis... servit omnibus hominibus, et non habentibus subtiliorem intellectum, scilicet mechanicis et rusticis... magis est latinus et facilior».

[48] «Nam licet in consonantiis modus ille Dantis habuerit quasi formam serventesii, non tamen fuit serventesius sed proprius potuit appellari *tragedia*, licet ipse librum suum appellaverit *comediam*» [infatti sebbene nelle rime quella forma di Dante avesse quasi l'aspetto di un serventese, non fu tuttavia un serventese, ma poté chiamarsi più propriamente *tragedia*, sebbene egli abbia chiamato il suo libro *comedia*].

§ 68. Il termine *serventese* è chiaramente connesso con il provenzale *sirventés*, ma sono molto dubbie le ragioni della coincidenza del nome in due forme poetiche, quella italiana e quella provenzale, che appaiono molto diverse[49]. In qualche caso, tuttavia, si può stabilire un rapporto almeno tipologico fra alcuni testi italiani denominabili 'serventesi' e il *sirventes* provenzale (cfr. § 64). Il primo è un testo 'di frontiera' tra la poesia italiana settentrionale e la poesia provenzale praticata sempre nell'Italia del Nord, il *Sirventese lombardesco* (così denominato dal suo autore); lo si può dire un sirventese di argomento morale-amoroso 'provenzale', lombardo solo per la lingua (cfr. Stussi 2000; testo citato al § 221).

Un secondo caso è dato dal testo di Lunardo del Guallacca *Sì come 'l pescio al lasso* (ed. Berisso in *PSS.*, 31.1), risposta sullo stesso schema di rime e, strofa per strofa, con le stesse rime, a *Credeam' essere, lasso!* di Galletto[50]. Il testo è di argomento amoroso, ma di tipo fortemente sentenzioso e moralistico. Nella quinta stanza Lunardo definisce 'serventese' la propria poesia[51]. Il termine di *sirventes* in senso provenzale può attagliarsi al testo, più ancora che per il tipo di contenuto, per il fatto che esso è modellato sullo schema di un altro.

Anche la famosa 'canzone de oppositis' di Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*[52], si può considerare l'equivalente di un sirventese provenzale, o di uno di quei testi provenzali che oscillano tra canzone e sirventese, tanto più che si tratta di una imitazione-rifacimento della canzone di Raimbaut de Vaqueiras *Savis e fols, humils et orgoillos*. Un altro testo dello stesso Ruggeri Apugliese, *Tant'aggio ardire e conoscenza*[53], nello stesso spirito, aderisce al tipo del 'serventese caudato', la forma metrica più strettamente collegata con il nome di 'serventese'.

E d'altronde proprio il serventese caudato più antico che si possa datare esattamente (1252, secondo la dimostrazione di Alfredo Stussi che lo ha scoperto e pubblicato)[54] risponde a quella che è parsa ad alcuni studiosi la natura più antica del *sirventes* provenzale, vale a dire il 'discorso *in improperium*' (cfr. soprattutto Pirot 1972, p. 51).

§ 69. La l a u d a non è di per sé una forma metrica, ma un inno paraliturgico[55], che può utilizzare un'ampia varietà di forme metriche. Una lauda, in senso

[49] La parola (su cui cfr. Cella 2003, p. 547) è usata da Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina* (ed. Comes in *PCF.*, 7.8) equivocando su 'servo' o 'servizievole', che nel contesto parrebbe il significato primario: «Ned a null'omo che sia / la mia voglia non diria, / dovesse morir penando, / se non èste u·montellese, / cioè 'l vostro serventese, / a voi lo dica in cantando» (55-60). Senz'altro 'servizievole' vale nell'anonima *Dispietata Morte e fera* (ed. Gualdo in *PSS.*, 49.6): «Era omo giovane e piano / a li boni ad ogne mano / e tutora serventese» (vv. 33-34).

[50] Ed. Berisso in *PSS.*, 26.2; schema $a_7$bc, abc, ddeffe; il testo di Lunardo (detto nel ms. r i n t r o n i c o, cioè 'risposta per le rime': cfr. Ageno 1974) ha però 6 stanze anziché 5 (il 'rincaro quantitativo' è una caratteristica delle risposte nella poesia di corrispondenza, cfr. Giunta 1995, pp. 64-66).

[51] «Serventes', a dir esto / va', ché per serv'i' resto / piò puro ch'oro matto, / a quei c'à nom' di gallo: / se Dio di mal tragallo, / non crea a vista né a matto» (vv. 55-60).

[52] Ed. Calenda in *PCF.*, 18.1 (canzone, nello schema metrico, anche se di forma non usuale in Italia, come nota Contini, *PD.* I, p. 885).

[53] Ed. in *PD.* I, pp. 890-901, e in ed. sinottica dei due mss. da Sanguineti 2010 (testo citato al § 222).

[54] Stussi 1982 [1967], pp. 121-134 (testo citato al § 222). I testi di Ruggeri Apugliese citati non sono databili con esattezza, ma non devono essere di molto posteriori alla metà del Duecento: cfr. *PD.* I, p. 884.

[55] Mancini 1973 osserva che dall'inizio del XII secolo si intende con *laudes* qualsiasi inno paraliturgico latino dedicato alla Vergine; e cfr. *PD.* II, pp. 3-5.

lato, è già il *Cantico delle creature* di San Francesco, *Laudes creaturarum*, che tecnicamente si può descrivere come una sequenza; Avalle 1993 ha infatti proposto di riconoscere in questo testo «le linee fondamentali delle sequenze e dei tropi del primo stile o stile antico», p. 231.

L'uso di cantare laude (prima in latino, poi in volgare) si diffonde soprattutto nel Duecento, e riceve un impulso decisivo dal movimento dei Disciplinati, iniziato a Perugia da Raniero Fasani nel 1260. Le laude più antiche, per quello che la documentazione consente di vedere, sono caratterizzate da una notevole varietà di forme. Pasquali 1976 documenta la forma della sequenza, in due testi (si cita il secondo al § 212); Roncaglia 1962, pp. 461-462, elenca, tra l'altro, la lassa monorima di alessandrini, la quartina monoassonanzata di alessandrini, la quartina monorima di doppi quinari (cfr. Baldelli 1983 [1960, 1962], pp. 323-363); Elsheikh 1985 cita, tra le forme antiche, la lassa monorima, la quartina monorima, il serventese caudato, la terzina monorima; accanto alle forme della ballata, nel *Laudario di Santa Maria della Scala* (a cavallo fra Due e Trecento, cfr. l'ed. Manetti 1993) troviamo la sesta rima e la decima rima, e nel *Laudario dei Battuti di Modena* (composto nel 1377, ma con testi anche molto più antichi, cfr. l'ed. Elsheikh 2001) la lassa, la quartina e la terzina monorima, la quartina a rima alternata, il serventese caudato e persino il sonetto.

Una lauda in forma di serventese caudato è quella bergamasca edita da Ciociola 1979, primo esempio, «verosimilmente ancora duecentesco» (p. 50), della forma in cui i versi 'lunghi' sono 3 novenari-ottonari, il verso 'breve' è un quinario-quaternario (si citano le prime due strofe al § 212).

A partire dall'opera di Guittone d'Arezzo e di Iacopone da Todi (e forse prima ancora di Garzo[56]), la forma normale della lauda diventa quella della ballata[57], sia nella forma zagialesca, praticata da Garzo (cfr. i testi citati al § 210; per la connessione tra sequenza e strofa zagialesca v. Roncaglia 1992) e da Iacopone, mai da Guittone, sia nella forma, praticata da Guittone, della ballata 'italiana' in stanze di mutazioni e volta (cfr. § 211): per es. *Meraviglioso beato* è una ballata minore di ottonari-novenari, con rime interne che individuano quinari-senari (*PD.* I, p. 227; cfr. § 212).

Anche nel repertorio di Iacopone (sul quale v. la tavola metrica dell'ed. Mancini, p. 372) sono presenti stanze di ballata con mutazioni e volta, per es. *Or se parerà chi averà fidanza?* (n. 6), $Y_{11}(y_5)Z(z_5)X$, AB AB ABX; accanto a queste, forme che si allontanano da quelle proprie della ballata, per es. *L'omo fo creato vertüoso*, senza ripresa, in stanze di deca-endecasillabi ABABABAB (cfr. § 230). Nel Trecento la lauda assumerà ancora altre forme: per es. quella già ricordata della sesta rima ABABCC e quella dell'ottava rima ABABABCC; la seconda soprattutto nel caso della lauda drammatica, o 'sacra rappresentazione'. Quest'ultima, però, ricorre anche frequentemente alla polimetria.

§ 70. La p o l i m e t r i a, cioè la commistione (più o meno libera) di più misure metriche nel testo, è presente nella poesia italiana fin dalle origini. Vi si

[56] L'anteriorità di Garzo rispetto a Iacopone è ritenuta probabile da Roncaglia 1962, p. 469. Da notare però, sebbene non abbia effetti necessari sulla cronologia, che Lannutti 2001² ha sostenuto che il nome che si trova nei mss. nelle forme *garço*, *gargo*, *garçone*, *garçon* e *garçom* «non sia un nome di persona, ma un nome comune forse soggetto a una qualche forma di personificazione, che tuttavia non comporta l'identificazione con un personaggio realmente esistito» (p. 346); si tratterebbe in sostanza di chi esegue il canto.

[57] «Ballata sacra» è la definizione più propria di 'lauda', com'è intesa in Italia centrale, secondo *PD.* II, p. 5.

accenna qui sotto uno speciale paragrafo per richiamare l'attenzione sul fenomeno[58]; polimetriche sono più d'una delle forme che si citeranno più avanti, catalogate sotto titoli diversi.

È bene osservare che polimetria e anisosillabismo sono due fenomeni ben distinti. L'anisosillabismo consiste nell'equivalenza ammessa tra versi di misura differente entro certi limiti: un testo in ottonari-novenari non è un testo che alterna due differenti tipi di verso, di 8 e di 9 sillabe, ma un testo scritto in un solo tipo di verso, che può contare indifferentemente 8 o 9 sillabe. La polimetria consiste invece nella combinazione nello stesso testo di più tipi di verso o di strutture strofiche. Nella poesia musicale, è polimetrico il d i s c o r d o, genere provenzale ripreso in Italia solo dai Siciliani (cfr. § 193). A differenza di quanto avviene nella canzone, ogni strofa ha una propria struttura e una propria melodia, diversa da quella delle altre strofe. Non a caso, uno dei tre discordi conservati, *Donna, per vostro amore* di Giacomino Pugliese (ed. Brunetti in *PCF.*, 17.3), è chiamato dall'autore, al v. 48, con un nome che allude alla forma musicale, 'caribo'. Polimetrico è anche il m o t t e t t o, sotto il cui nome si comprendono sia un genere musicale descritto in un trattatello aggiunto nel sec. XIV alla *Summa* di Antonio da Tempo (Debenedetti 1906-07, p. 79), sia un genere gnomico presente nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino[59].

La polimetria è caratteristica in genere della poesia teatrale: si veda per es. l'alternanza di ottava e terza rima in testi quattrocenteschi (cfr. §§ 75, 230). Polimetrica, nel Quattrocento, è l'egloga (cfr. § 73n). Si può considerare una forma di polimetria l'inserzione di parti liriche (canzoni) in funzione di cori, fra le parti recitate, per es. in endecasillabi e settenari (per es. i drammi pastorali di Tasso e di Guarini, cfr. § 99)[60]. Un'alternanza polimetrica si ha pure nel melodramma, dove nel recitativo in endecasillabi e settenari si introducono arie in forme strofiche di ode-canzonetta (cfr. §§ 99, 267).

2.1.6. Forme della poesia discorsiva: terza e ottava rima

§ 71. Con il termine generico di 'poesia discorsiva' si può designare la poesia narrativa, didattica, morale, opposta alla poesia lirica (con la quale esistono, è ovvio, ampie zone di sovrapposizione). Dal Trecento in poi, le forme dominanti sono la terza e l'ottava rima, alle quali si aggiunge dal Cinquecento l'endecasillabo sciolto; nel Duecento, invece, la poesia discorsiva italiana oscilla in un arco più ampio di scelte, che restano ancora possibili nel Tre e Quattrocento, in alternativa con quelle dominanti.

Prima di tutto, le forme istituzionali della poesia galloromanza del XII e XIII secolo: l a s s a di décasyllabes o di alessandrini (e anche, anticamente, di octosyllabes; cfr. § 216), q u a r t i n a m o n o r i m a di alessandrini (cfr. § 220), d i s t i c o di octosyllabes (o anche, con uso più circoscritto, di hexasyllabes; cfr. § 218) a rima baciata. In Italia la quartina monorima di alessandrini ha un

[58] Per il quale cfr. Elwert 1973, pp. 162 ss., Pazzaglia 1990, pp. 147 ss.

[59] Per i polimetri di Giusto de' Conti cfr. Biancardi 1992 e Pantani 1998; per il mottetto cfr. § 240.

[60] I drammi più antichi, entrambi polimetrici con predominanza dell'ottava rima, sono l'*Orfeo* di Poliziano (cfr. Gorni 1993 [1984], p. 105) e la *Favola di Cefalo* di Niccolò da Correggio (cfr. De Robertis 1966, p. 615).

ampio uso nella poesia didattica settentrionale (per es. Bonvesin da la Riva); il distico a rima baciata (che Antonio da Tempo assimila al serventese sotto il nome di 'serventese duato', ma nella forma non comune del distico di endecasillabi; cfr. §§ 218, 221) ha un uso 'dotto' nella poesia didattico-allegorica, per es. con il *Tesoretto* di Brunetto Latini (*PD.* II, p. 175) in distici di settenari[61], e un uso giullaresco, in testi come il *Detto del Gatto lupesco* (*PD.* II, p. 288), in distici di ottonari-novenari, o i *Proverbi* di Garzo (ed. Ageno 1984²), in distici caratterizzati da una forte oscillazione della misura. Un carattere comune di queste forme è il fatto che le rime o assonanze, che raggruppino due o molti versi, non si incrociano mai; la serie è sempre del tipo A... B... C... (in versi dello stesso tipo o di tipo diverso, isosillabici o anisosillabici, rimati o assonanzati, in gruppi di due, di quattro o di un numero variabile di versi), mai del tipo ABA... Questo carattere è comune anche a forme nelle quali è istituzionale l'alternanza tra versi brevi e versi lunghi, come il serventese caudato e il capitolo quadernario. Nel serventese caudato (cfr. § 222), il verso breve è posto alla fine di ogni strofa dopo un certo numero di versi lunghi; per es. 3 endecasillabi e un quinario (per es. il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, *PD.* I, p. 846, AAAb BBBc DDDe..., con anisosillabismo). Nel capitolo quadernario (cfr. § 224), che si considera una variante trecentesca del serventese caudato, il verso breve è inserito entro la strofa; si tratta di strofe di 4 versi, 3 endecasillabi e un settenario che occupa il terzo posto: ABbC CDdE EFfG...[62]. In queste due forme il serventese è sempre un metro aperto, come lassa, quartina monorima e distico, ma al tempo stesso articolato in unità strofiche legate da una rima che passa dall'una all'altra (Gorni 1993 [1984], p. 95).

L'incrocio delle rime, invece, è un tratto proprio della poesia lirica, e compare nell'uso di forme liriche per la poesia discorsiva. Il caso più originale è offerto dall'autore del *Fiore*[63], che rimaneggia il *Roman de la Rose* (in distici di

[61] Si aggiunga il caso del particolarissimo (per la poesia italiana) distico di settenari del *Detto d'amore*, in rime ricche, equivoche ed equivoche contraffatte (cfr. §§ 154, 156-157). L'idea che l'autore del *Detto d'amore*, che viene dopo il *Fiore* nello stesso ms. unico, sia lo stesso del *Fiore*, antica e a quanto pare non revocata in dubbio dopo Contini 1984, pp. LIX-LXVII, nemmeno da chi nega la paternità dantesca del *Fiore* (su cui cfr. la nota qui di seguito), ha conseguenze sulla datazione del *Detto* e sul suo posto nella storia del distico, e sarebbe forse da porre nuovamente come un problema.

[62] Il principio della successione delle rime, senza incrocio, viene meno nella sola prima strofa del capitolo quadernario, quando si vuole evitare che la prima rima resti irrelata; in questo caso il capitolo inizia ABbA ACcD... C'è probabilmente un nesso fra il capitolo quadernario e le *gobulae* dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino: lo suggerisce persuasivamente il cap. V dell'introduzione di Panzera 1997.

[63] Un manuale di metrica non è la sede opportuna per discutere della controversa paternità del *Fiore*, tramandato anonimo insieme con il *Detto d'Amore* dal ms. H 438 della Biblioteca universitaria di Montpellier (i fogli contenenti il *Detto* furono però staccati, e si trovano nel codice Ashburnham 1234 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze). Va però almeno ricordato che in tale discussione è implicata anche la data, e che variando questa cambia anche, e di molto, il significato del *Fiore* nella storia del sonetto. Le attribuzioni si dividono tra quella a Dante, sostenuta con forza da Contini (cfr. almeno Contini 1976 e 1984) e contrastata da altri (da ultimo Stoppelli 2011, con tutta la bibliografia pregressa, fra cui cfr. almeno Barański e Boyde 1997), e quelle a vari altri autori, in ordine cronologico da Brunetto Latini ad Antonio Pucci (cfr. Stoppelli 2011, p. 107; lo stesso considera Dante da Maiano rispondente al profilo che si può fare dell'autore, ma evita di attribuirgli senz'altro l'opera); per la data si va quindi dagli anni immediatamente successivi alla 'pubblicazione' del *Roman de la Rose* al Trecento ben inoltrato. Si può cautamente osservare che conviene considerare il poemetto anonimo, o, che fa lo stesso,

octosyllabes a rima baciata), traendone un poemetto di 232 sonetti in cui il sonetto è usato come una strofa, nella forma costante ABBA ABBA CDC DCD[64]. Frequente è l'ampliarsi per gli usi della poesia discorsiva di forme strofiche quali la canzone e la ballata. Una sintesi importante è offerta a questo proposito da Cabani 1990, pp. 24-36, introduttiva all'edizione dell'esempio più cospicuo di canzone narrativa, *Conctipotens eterno e summo Iddio*, scritta per la battaglia di San Giglio (1416) a breve distanza di tempo dai fatti, in 65 stanze di schema ABbC ABbC C DdEE FfGG[65], per un totale di 1.105 versi. La misura di questo testo è eccezionale; tuttavia altre canzoni nel Tre-Quattrocento si allargano alla misura del poemetto[66], come *Amico, se tu vuogli avere onore* di Boccaccio, in 20 stanze di schema AB AB B cc dD[67], o *Pascolando mia mente al dolce prato* di Francesco di Vannozzo, in 21 stanze di schema ABbC ABbC C Dde (e_5)FF, dedicata a Gian Galeazzo Visconti. Anche la ballata è diffusa «tra le forme metriche impiegate dalla poesia storico-politica»: Cabani 1990, p. 29, ricorda, fra altri testi, la ballata anonima *Come 'l sangue d'Abello*, per la morte di Andrea d'Ungheria, composta probabilmente nel 1347. Importante è l'uso della ballata nel repertorio religioso e agiografico; Cabani cita una redazione in 132 stanze AB AB bccX di una leg-

opera di quello sconosciuto *ser Durante* che sembrerebbe nominarsi nel testo (LXXXII 9: ma anche questo è controverso). È difficile anche datare il *Roman de la Rose*, che sarà stato concluso prima del volgarizzamento di Jean de Meun da Vegezio, datato 1284, ma può essere stato scritto anche molti anni prima: i vv. 12101-12108 (ed. Langlois 1914-24), di 21780 in totale, sono stati scritti prima del 1274, quando fu soppresso l'ordine dei Frati Saccati di cui lì si parla (lo ha notato Lecoy 1968); l'elogio di Carlo d'Angiò dei vv. 6631-6776 dev'essere posteriore alla battaglia di Tagliacozzo, 23 agosto 1268: se ne può dedurre che il resto del romanzo è stato scritto successivamente, oppure, se si ritiene che il passo sia stato aggiunto al romanzo già scritto in anni precedenti, che ne sia posteriore al 1268 la pubblicazione (ma la datazione presenta ulteriori problemi).

[64] Il poemetto in forma di corona di sonetti è forse già da ravvisare all'interno dell'opera di Guittone, nel 'manuale del libertino' edito e studiato da Avalle 1977, consistente in 24 sonetti consecutivi nel cod. Vaticano lat. 3793, nn. 406-429, e nel *Canzoniere* costituito dai primi 86 sonetti del codice Laurenziano Redi 9, edito da Leonardi 1994 (cui spetta l'ipotesi interpretativa sulla consistenza e la struttura dell'opera; cfr. già Leonardi 1988). Per il Trecento sono da citare le corone di Folgore da San Gimignano sui mesi, sui giorni della settimana, sulla vestizione del cavaliere. Nel genere encomiastico, la *Cantilena pro comite Virtutum* [Canzone per il Conte di Virtù, Gian Galeazzo Visconti] scritta nel 1388 da Francesco di Vannozzo, cit. da Cabani 1990, p. 27 (*El bel destino che dal ciel t'è dato*, otto sonetti ritornellati con un distico a rima baciata). Fra le riprese moderne, si può citare *La scoperta de l'America* di Cesare Pascarella, del 1894. Si veda una ricognizione più ampia in Gorni 1993 [1984], pp. 81-84. È ovvio che il tipo di coesione interna delle corone di sonetti è variabile; proprio del *Fiore* è l'uso risolutamente strofico del sonetto, in funzione di un discorso narrativo.

[65] È un ampliamento dello schema di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* di Dante, ABbC ABbC C Dd EE, lo schema di canzone più diffuso nel Trecento secondo Pelosi 1990, p. 91.

[66] Anche forme come la 'nona rima' (dell'*Intelligenza*) e la 'decima rima' corrispondono nella struttura a stanze di canzone (cfr. § 231).

[67] Il testo è conservato «in condizioni miserevoli» (Branca 1958, n. al testo); la prima stanza è di soli 5 versi AbbcC, e, se fosse completa, potrebbe configurarsi come la ripresa di una ballata; rispetto a una ballata, tuttavia, manca la ripetizione dell'ultima o di almeno una rima dell'eventuale ripresa alla fine di ogni stanza (le stanze sono del tutto *singulars*). Gorni 1993 [1978], pp. 165-168, assumendo senz'altro che si tratti di una canzone (con lacuna di 4 versi nella prima stanza, fra il primo e il secondo di quelli conservati), richiama l'attenzione sul fatto che lo schema è lo stesso di *La dolce vista* di Cino da Pistoia (cfr. § 75). L'attribuzione a Boccaccio è probabile, ma non del tutto certa.

genda di Santa Eufrosina «la cui fonte più prossima è la *Vita di santa Eufrosina vergine* del Cavalca»[68].

L'incrocio delle rime è proprio anche delle due forme che dal Trecento si impongono nella poesia discorsiva, la terza rima e l'ottava.

§ 72. La terza rima, o 'terzina incatenata', cioè la forma di endecasillabi ABA BCB CDC... YZY Z, è comunemente ritenuta 'invenzione' di Dante (e detta per questo altrettanto comunemente 'terzina dantesca'). L'ipotesi non è compiutamente dimostrabile, se non con il fatto che il metro non è documentato prima della *Divina Commedia*, ma è la più probabile, ed è sostanzialmente incontestata[69]. Le ulteriori domande che ci si possono porre sull''origine' del metro riguardano dunque i presupposti culturali e metrici e le intenzioni che sottostanno all'invenzione dantesca.

A partire dalla *Summa* di Antonio da Tempo, dove la *Commedia* è citata, sia pure con un *distinguo*, nel capitolo sul serventese, questa forma è stata quella più frequentemente chiamata in causa, sia con riferimento al genere metrico (la terza rima come una delle forme assunte, per iniziativa di Dante, dal genere serventese), sia con riferimento più stringente alla derivazione del metro da una forma precisa, il serventese caudato in strofe di 3 endecasillabi e un quinario con schema AAAb BBBc CCCd... (cfr. § 222). Nella terza rima, se descritta 'per differenza' accanto al serventese caudato, il verso breve è soppresso, e il collegamento fra le strofe è affidato alla rima del verso centrale dei tre endecasillabi che rimangono: con questo, però, il carattere della serie delle rime è radicalmente mutato, dal tipo in cui le rime si giustappongono una all'altra a quello con incrocio di rime. Per questo passaggio, è inevitabile il riferimento alla seconda parte del sonetto (cfr. §§ 200, 202), in particolare al tipo CDC DCD (costante nel *Fiore*)[70]: se si pensa questa formula come

[68] «Pur conservando la forma della ballata..., il poemetto si inserisce – tanto per estensione quanto per taglio e procedimenti narrativi – nel genere del cantare, di regola in ottava, che fra le sue tematiche accoglie spesso anche quella agiografica» (Cabani 1990, p. 29).

[69] Gorni 1981, poi 1981², in part. pp. 207-209, ritiene possibile che fosse già in forma ternaria la «pístola sotto forma di serventese» che Dante afferma di avere composto sulle sessanta più belle donne di Firenze nella *Vita Nuova*, 2 [Barbi VI]; in questo caso il metro dantesco sarebbe già stato in circolazione prima della diffusione della *Commedia*. Due brevi testi di 7 endecasillabi in forma ABABCBC iscritti sulla *Maestà* di Simone Martini a Siena costituiscono forse la prima ripresa del metro; la datazione al 1315 (forse troppo presto per pensare a un influsso, a Siena, della *Commedia*) allora sostenuta ha portato Gorni a vedere in essi la prova di tale diffusione 'pre-*Commedia*' della terzina; Gorni 1993, p. 304, ha però preso atto della datazione stabilita da Valerio 1986 al 1321 (restano valide le osservazioni nel frattempo compiute da Brugnolo 1987 sulla presenza di reminiscenze dantesche nei due testi, non però le conseguenze derivatene sulle date di diffusione del *Purgatorio*). Non fosse per le reminiscenze della *Commedia*, per i due testi si potrebbe anche pensare a forme di quello che sarà il madrigale: ha lo stesso schema l'ovviamente più tardo madrigale *Rvf.* 52 di Petrarca, con ritornello doppio anziché semplice, ABA BCB CC (ragionevole però il dubbio di Gorni 1993, pp. 304-305).

[70] Il passaggio dal serventese caudato alla terza rima attraverso le terzine del sonetto è descritto, come ipotesi che se non altro serve a capire il contesto di forme entro cui nasce la terza rima, sia in Fubini 1962, pp. 187-188, sia in Contini 1970 [1965], pp. 401-402 (con più

iniziale anziché finale del testo (com'è nel sonetto), e si riscrive ABA BAB (con divisione in terzine, in accordo con la divisione sintattica più frequente nella seconda parte del sonetto), si può notare che il verso centrale della prima terzina è già in rima con i due esterni della seconda. Per 'aprire' lo schema e renderlo proseguibile, basta assegnare al verso centrale della seconda terzina una rima nuova, C, quindi semplicemente ripetere lo schema, sempre innovando la rima nel verso centrale, in una terzina successiva: ABA BCB CDC... Il rimando alla seconda parte del sonetto è del resto evidente anche in un altro schema narrativo, quello dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli (posteriore, di poco, a Dante); in questo le coppie di terzine si legano all'interno mediante i versi centrali, ABA CBC, senza apertura verso il proseguimento del testo (se ne veda l'es. citato da Trissino al § 221).

§ 73. Si badi però che la terza rima è aperta, ma non 'all'infinito'; sia pure a distanze variabili, lo schema prevede la chiusura di un blocco di terzine con un verso isolato, ...YZY Z, che fa sì che questo blocco si trovi esattamente delimitato da due occorrenze di una coppia di rime (A...A e Z...Z) anziché di una terna (B...B...B, C...C...C ecc.)[71]. I testi in terza rima senza verso di chiusa sono palesemente forme derivate da quella originaria, che lo prevede (per es., nel Quattrocento, il secondo libro della *Città di vita* di Matteo Palmieri, cit. da Bausi e Martelli 1993, p. 136). A questo blocco di terzine così delimitato Dante dà il nome di 'canto' (*Inf.* XX 2)[72]; nello stesso luogo (v. 3), chiama 'canzone' un insieme di canti, una delle tre parti del poema; nel *Purgatorio* (XXXIII 140), 'canzone' è sostituito da un sinonimo latino di stile più elevato, 'cantica'. L'epistola a Cangrande usa di nuovo, in latino, 'cantica' per le tre grandi parti del poema, e

ampio riferimento alla tradizione romanza). Fra i contributi più antichi sulla genesi culturale della terza rima sono da ricordare Casini 1920 e Mari 1899². Un'ipotesi più radicale, e molto suggestiva, sulla connessione fra terzina dantesca e sonetto è quella di Leonardi 1993, che ritrova un antecedente, se non l'origine, dello schema dantesco nelle connessioni fra gli 86 sonetti della prima sezione guittoniana del ms. Laurenziano Redi 9, i quali costituiscono a suo avviso «un unico grande macrotesto, con funzioni narrative» (p. 340). Purtroppo (ed è questa una difficoltà da non trascurare) il *Fiore*, la cui «scelta di "tradurre" la *Rose* in una serie di sonetti si colloca in una precisa sequela guittoniana» (p. 349), si rifiuta di fornire la controprova, perché questo tipo di connessioni è possibile solo in sonetti con ottava rimata ABABABAB, non con quella rimata ABBAABBA che è costante nel poemetto. – Una felice sintesi di tutta la questione delle origini della terzina dantesca (s'intende allo stato non del tutto felice delle conoscenze) è data da Barański 1993, p. 545: «Ciò che più colpisce comunque da un punto di vista strettamente metrico, è il fatto che tale forma sintetizza un certo numero di schemi di rime: il sirventese caudato, la sestina, le sirme del sonetto (soprattutto quelle a rime alterne del *Fiore*), e le forme tristiche che caratterizzano tante canzoni dantesche. Anche la terza rima dunque, per il suo carattere sincretistico, segnala l'approccio universalizzante della *Commedia* alla tradizione letteraria».

[71] Nella forma di Cecco d'Ascoli, la chiusura delle sezioni è fornita in modo più 'esteriore', con un distico a rima baciata. Poiché tale distico compare non solo alla fine delle sezioni, ma talvolta intervalla la serie delle doppie terzine, Bausi e Martelli 1993, p. 109, fanno valere la corrispondenza con uno dei possibili schemi del madrigale (ABA CBC DD).

[72] *Canto* è parola certamente d'autore, perché è nel testo, mentre *capitolo* (*capitulum*), preferito da Sanguineti 2001 nelle intestazioni ai canti, è certamente parola dei copisti.

'canto' per le divisioni interne di ogni parte[73]; il canto è detto a sua volta diviso in 'ritmi' (*rithimos*), parola che difficilmente può significare 'strofe' o 'terzine'[74], ma deve voler dire 'versi'.

Al di là della corrispondenza strutturale che rimanda al serventese e al sonetto, l'uso terminologico di Dante (e dell'autore dell'epistola) spinge a credere che Dante pensi il canto come una stanza di canzone *sui generis*; una canzone 'comica' nello stile, che consente una relativa elasticità nella misura delle stanze-canti. L'ipotesi può trovare una suggestiva conferma, sempre sul piano terminologico, nell'interpretazione data da Gorni a *Dve.* II VIII 8[75], dove Dante, definita la canzone «tragica coniugatio», introduce il termine *cantilena* per indicare la variante della canzone «in stile comico»; se anche non alludeva già alla forma della *Commedia*, come Gorni suggerisce, Dante alludeva almeno, si può credere, alla possibilità di varianti 'comiche' della canzone. Si aggiunga, infine, che dal punto di vista del linguaggio poetico l'esperienza attraverso la quale Dante giunge allo stile della *Commedia* è quella della canzone; fondamentale, in particolare, il passaggio delle 'petrose'[76].

La terza rima, nella forma 'elastica' ma delimitata del canto dantesco, cui si dà più normalmente, al di fuori della *Commedia*, il nome di 'capitolo' (o 'capitolo ternario'), ha un'affermazione immediata e vastissima, a cominciare dal volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina, scritto fra il 1322 e il 1332[77]. Ampiamente sperimentato da Boccaccio in

[73] «Forma tractatus est triplex, secundum triplicem divisionem. Prima divisio est, qua totus opus dividitur in tres canticas. Secunda, qua quelibet cantica dividitur in cantus. Tertia, qua quilibet cantus dividitur in rithimos» [La forma della trattazione è triplice, secondo una divisione del testo in tre modi. Il primo consiste nella divisione per cui tutta l'opera si divide in tre cantiche. Il secondo nella divisione per cui ciascuna cantica si divide in canti. Il terzo nella divisione per cui ciascun canto si divide in ritmi] (pp. 612-613). L'attribuzione dell'epistola a Dante è molto controversa (cfr. l'intr. di Brugnoli, pp. 512-521); basti qui considerare che la terminologia metrica è diversa in punti significativi dall'uso dantesco in latino: 'verso', per es., nel *Dve.* si dice *carmen*.

[74] Così invece viene interpretato da Francesco da Buti (commentatore ancora trecentesco), che riprende in questo modo il testo dell'epistola: «la forma del trattato è la divisione del libro che si divide tutto in tre cantiche... E ciascuno canto si divide nelli suoi ritimi o vero ternari, e li ritimi o vero ternari si dividono in versi» (p. 6; cfr. Brugnoli in nota all'*Epistola a Cangrande*, pp. 612-613 in nota, per la cit. e per una discussione su *rithimos*).

[75] Gorni 1981², p. 215, e 1993 [1984], p. 97. Il passo dantesco suona: «Quod autem dicimus "tragica coniugatio" est quia, cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem: de qua in quarto huius tractare intendimus»; Gorni 1993 [1984], p. 97, traduce (suo il corsivo): «Se dunque diciamo "concatenazione in stile tragico", è per il fatto che, quando questa concatenazione si realizza in *stile comico*, allora la chiamiamo, per la diminuzione dello stile, *cantilena*». Diverse le traduzioni di Mengaldo 1979: «...quando questa concatenazione si realizza in stile comico, allora parliamo con un diminutivo di canzonetta» e di Tavoni 2011: «quando questa congiunzione si fa in stile comico, la chiamiamo canzonetta, con un diminutivo». Sull'accostamento fra *cantilena* e il provenzale *chansoneta* da parte di Mengaldo (su cui cfr. anche la nota di Tavoni), va detto che si può escludere che in provenzale questo termine abbia significato metrico; metricamente una *chansoneta* è una canzone, o se si vuole essere più precisi un *vers*.

[76] Sulla complessità delle ragioni strutturali della terza rima della *Commedia*, in rapporto con l'esperienza precedente di Dante, cfr. Gavazzeni 1984.

[77] Gorni 1981², p. 211. Alberto rende in prosa le parti in prosa del testo di Boezio, in

vari generi (anche in alternanza con la prosa, come nell'*Ameto*), è il metro dei *Trionfi* di Petrarca, della poesia didascalica (il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti), della poesia storica (il *Centiloquio* di Antonio Pucci), della poesia morale (cinque capitoli ternari fanno parte delle opere sull'amicizia presentate al Certame coronario indetto da Leon Battista Alberti nel 1441), dell'elegia (dalla *Mirtia* dell'Alberti), dell'egloga volgare (nella quale i poeti senesi del Quattrocento introducono la novità del capitolo in versi sdruccioli, ripreso con altri metri nell'*Arcadia* di Sannazaro[78]). Del capitolo ternario ha scritto Gorni che esso «restò pur sempre un genere metrico aristocratico»[79]: l'affermazione privilegia, piuttosto che l'ampia escursione di temi e di generi attraversati da questo metro, l'uso che ne fu fatto a preferenza di altri nella «poesia di pensiero» e il virtuosismo tecnico dei poeti di capitoli (i bucolici senesi, i berneschi). Ma il capitolo si è prestato altrettanto bene alla poesia meno colta come a quella più raffinata (di stile elevato o volutamente basso); l'unico vero limite al suo impiego si incontra sul versante della poesia propriamente narrativa, nella quale si afferma invece l'ottava rima, sia nelle forme aristocratiche di Boccaccio, sia in quelle 'popolari' dei cantari.

§ 74. I primi testi noti in cui compare l'o t t a v a r i m a, cioè la strofa di endecasillabi ABABABCC, destinata a grandissima fortuna nei testi narrativi, sono il *Filostrato* di Boccaccio (scritto a Napoli probabilmente nel 1336) e il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, trascritto poco dopo il 1343, ma in una trascrizione che porta i segni di una versione precedente[80]. O Boccaccio, dunque, ha creato il metro e questo è stato ripreso dai cantari, o i cantari hanno fornito il metro a Boccaccio; oppure, terza soluzione possibile, entrambi dipendono da una tradizione precedente.

terza rima le parti versificate. Una scelta (libro V) è pubblicata in Segre 1953, pp. 283-313: se ne veda un es. al § 226. – Va segnalato per l'antichità il testo di Tommaso Fontana, *Io sum lombardo et a lombardi dico* (Meroni e Meroni Zanghi 1953), degli anni 1343-1345, dove lo schema della terza rima è realizzato con varie irregolarità, e le serie di terzine sono interrotte da versi isolati e da distici che lasciano quasi sempre irrelato l'ultimo verso centrale di terzina.

[78] Orvieto 1988, p. 215, nota che la rima sdrucciola in funzione di «mimesi della rusticità pastorale» è introdotta ancora prima dei senesi da Luca Pulci. Il capitolo in versi sdruccioli è una delle forme dell'egloga, che tende però alla polimetria; Orvieto cita *Dimmi, Terinto, che hai zampogna e cetera* di Francesco Arzocchi, che comprende terzine in rima sdrucciola, ma anche endecasillabi frottolati (cfr. § 239) e altri schemi (in Fornasiero 1995, I, cfr. la nota metrica a p. 12; la forma di questa egloga è ripresa nella II dell'*Arcadia*).

[79] Gorni 1993 [1984], p. 100; ivi, pp. 97-101, si troverà un profilo più completo della storia della terza rima. La correzione a ciò che era scritto nella prima edizione di questo libro si deve a Bigi 1993, p. 298.

[80] Il copista è un mercante toscano, ma la lingua del cantare «toscana non è certamente e ci riconduce invece ad un'area settentrionale»; «Va da sé che una definizione precisa è resa difficile dalla presenza di uno spiccato ibridismo linguistico; ma l'unica spiegazione possibile, trattandosi di un copista toscano, è che il testo di M_2 [= ms. Magliabechiano VIII 1416] rimonti, direttamente o indirettamente, ad un antigrafo settentrionale, e che con la sua modesta cultura il nostro amanuense (o qualche altro prima di lui) abbia tentato solo in alcuni casi e assai disordinatamente di ricondurre la lingua dell'esemplare che si trovava di fronte a connotati per lui più perspicui, e cioè, per l'appunto, toscani» (Balduino 1970, p. 35).

È parso degno di nota a Dionisotti 1964, come aspetto significativo della storia della critica, il fatto che, mentre nessuno o quasi ha mai seriamente messo in dubbio che la terza rima fosse invenzione di Dante, non ci si sia invece mai troppo peritati di dubitare del fatto che l'ottava rima fosse invenzione di Boccaccio. In effetti quest'ultima non è mai stata dottrina consolidata, se non nel periodo che va dal 1964 al 1984, dal saggio, appunto, di Dionisotti al saggio d'insieme in cui Guglielmo Gorni ha ripreso l'ipotesi da lui già espressa nel 1978 (Gorni 1993 [1978 e 1984]; cfr. anche Dionisotti 1989). Non si tratta però solo di una differenza di 'rispetto' nei confronti dei due *auctores*; nel caso dell'ottava, i problemi di cronologia sono veramente delicati, come ha fatto a più riprese notare Armando Balduino[81]. Per quanto sia valido il principio generale, affermato da De Robertis 1961, che ai cantari in ottava rima, testi soggetti ad ogni forma di rimaneggiamento, non si possa attribuire di volta in volta altra data che quella del manoscritto che li conserva, resta davvero dubbio, per la vicinanza delle date, che la forma metrica del *Cantare di Fiorio e Biancifiore* dipenda necessariamente dal *Filostrato* di Boccaccio.

L'ottava narrativa, impiegata nel Trecento da Boccaccio (*Filostrato*, *Teseida*, *Ninfale fiesolano*) e dai non molti cantari superstiti di questo secolo (primo fra tutti il *Fiorio e Biancifiore*), non ha probabilmente rapporti diretti con l'ottava isolata 'lirica', quella dello strambotto e del rispetto, nella forma 'siciliana' ABABABAB[82] o 'toscana' ABABABCC (cfr. §§ 82, 236-237). Certo è che il successo dell'ottava rima nella tradizione poetica illustre (che giunge alle raffinatissime *Stanze* di Poliziano e ai grandi poemi cinquecenteschi di Ariosto e Tasso) ha avuto un impulso decisivo dall'opera di Boccaccio, che, anche se non ha dato il primo avvio, ha però fornito un modello 'elevato' accanto ad una tradizione narrativa popolareggiante, di grande presa sul pubblico, e anche sugli autori fino a Boiardo e ad Ariosto. Anche dal punto di vista metrico, Boccaccio da un lato e gli autori dei cantari dall'altro rappresentano due tipi molto diversi di versificazione: 'regolare' quella del primo (sia pure non petrarchesca nella prosodia); quella dei secondi, invece, caratterizzata da una forte tendenza all'anisosillabismo, all'endecasillabo non canonico e alle rime imperfette (cfr. § 230). La prima è insomma una versificazione 'letteraria', la seconda una versificazione che trova la sua sede propria nella recitazione cantata per un pubblico popolare.

§ 75. Quanto all'origine del metro, nella divergenza di opinioni sulla priorità di Boccaccio, c'è una fondamentale convergenza nell'interpretare l'ottava come una stanza di canzone o di ballata (o di generi affini alla ballata). Strutturalmente, le due ipotesi sono molto simili, e rimandano all'uso 'non lirico' di forme 'liriche' di cui si è parlato; non lo sono invece dal punto di vista storico-letterario. La derivazione dal repertorio

[81] Balduino 1970 (in part. *Introduzione*, pp. 5-21 e n. 23 di p. 258; nota introd. al *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, pp. 33-36); Balduino 1982 [1979]; Balduino 1984 [1981].

[82] La prima 'ottava siciliana' isolata in forma ABABABAB è contenuta nel *Filocolo* di Boccaccio.

della canzone rimanda piuttosto ad una origine letteraria, in particolare all'utilizzazione da parte di Boccaccio di testi francesi, indicati da Roncaglia 1965, o al consapevole rifacimento boccaccesco dello schema di una canzone di Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave* (AB, AB, CddeE), rifatta in ottave nel *Filostrato* (V, 62-66), come a dichiarare, secondo Gorni 1993 [1978], l'origine della forma (testi citati al § 230).

Pensando alla stanza della ballata e ad altri metri ad essa vicini nel repertorio laudistico, Balduino 1982 pensa invece all'ambiente culturale di produzione delle laude, nel quale è d'uso un tipo di versificazione non diverso sostanzialmente da quello dei cantari[83]; in questo repertorio di impronta 'popolare' non mancano testi di vasta estensione, per esempio *L'omo fo creato vertüoso* di Iacopone (n. 3), in 56 strofe la cui forma è quella della cosiddetta ottava siciliana, ABABABAB (testo cit. al § 230); né mancano, come ha segnalato Battaglia Ricci 2000, pp. 91-94, ottave isolate di tipo didattico-narrativo, quelle precisamente che si leggono nelle epigrafi del *Trionfo della Morte* di Pisa, con schemi ABABABCC, AABBCCDD e ABABCDCD e che, nota la studiosa, sono molto probabilmente più antiche del *Filostrato* (un es. al § 230).

Al repertorio laudistico l'ottava comunque ritorna, in particolare nelle laudi drammatiche o sacre rappresentazioni, che nel secondo Quattrocento sono normalmente in ottave (per es. nella produzione di Feo Belcari). Nella tendenziale polimetria del teatro, l'ottava prevale sulle altre forme nell'*Orfeo* di Poliziano (certo, secondo Gorni, per influsso della sacra rappresentazione). Interessante è la mescolanza di terza rima e ottava in testi teatrali tardo-quattrocenteschi, nei quali si passa da una forma all'altra senza soluzione di continuità (cfr. § 230).

2.1.7. Aspetti della codificazione dantesca e petrarchesca

§ 76. La forza codificante dei modelli dantesco e petrarchesco agisce con particolare vigore sulla tradizione della lirica illustre. Si fonda sull'esempio dei due autori il modello incontrastato dell'endecasillabo canonico (cfr. § 126), e deriva dall'uso di Petrarca la tendenza della lirica in stile elevato, che funge da riferimento anche per la prosodia degli altri generi, a evitare la dialefe e la dieresi d'eccezione (cfr. §§ 117, 119-120).

Culmina nei due autori la tendenza già bene in atto nella lirica italiana a ridurre, dopo gli usi molto più liberi delle origini e in particolare dei Siciliani, il repertorio dei tipi di verso utilizzabili nella canzone[84]. Dante ammette nel *Dve.* l'uso del quinario, e include nell'elenco delle canzoni

[83] «...non pare trascurabile la constatazione che, in generale, autori di laudi e autori di cantari condividono largamente uno stesso tipo di pressapochismo metrico, tendenzialmente mascherato poi dall'accompagnamento musicale ed indice comunque, per dirlo in breve, di una stessa mentalità: all'anisosillabismo degli uni risponde così, negli altri, il pullulare di ipometrie e ipermetrie; analogo, anche come indice di frequenza, è il ricorso ad assonanze e rime imperfette...» (Balduino 1982, p. 156).

[84] Cfr. Gorni 1993 [1984], pp. 29-36.

esemplari di *Dve.* II v 4 una canzone di Cino da Pistoia, *I' no spero che mai per mia salute*, che ne contiene due per stanza, ma nella pratica vi ricorre una sola volta, in *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*. Petrarca limita i versi della canzone (e dell'intero *Canzoniere*) ai soli endecasillabo e settenario. *Verso* dunque, senza aggettivi, per Bembo, che codifica nella teoria l'uso petrarchesco, e per i trattatisti successivi, è l'endecasillabo; *versi rotti* i versi minori dell'endecasillabo, ma, in assenza di ulteriore specificazione, il settenario (*Prose*, I IX). Dal Trecento fino a Chiabrera la presenza in un testo di versi di altra misura è di per sé un contrassegno di genere, che distingue la poesia illustre dalla poesia di stile medio o umile, generalmente poesia per musica (ma non nella forma, anch'essa aristocratica, del madrigale).

Anche per quanto riguarda la forma della canzone, l'intervento di Dante è decisivo nel rendere obsoleto il multiforme sperimentalismo della tradizione precedente (in particolare di Guittone e di Chiaro Davanzati). A questo tema Gorni 1993 [1984] ha dedicato alcune pagine molto dense (cfr. soprattutto le pp. 42-49), alle quali non si può che rimandare. Facendo riferimento alla descrizione che si troverà esposta ai §§ 181 ss., basti annotare che con Dante la canzone rifugge dalle simmetrie speculari nelle rime (per es. il tipo guittoniano C...C, intervallato da serie di rime baciate), mentre diventa regolare il collegamento con una rima baciata (*concatenatio*) della seconda parte della stanza ('sirma') con la prima ('piedi'); rara invece, al di là della *concatenatio*, la ripresa di rime della prima parte nella seconda. Raccomandata da Dante, e molto frequente, è la chiusura della stanza con un distico a rima baciata (*combinatio*). Dante manifesta una netta preferenza per l'endecasillabo, e considera obbligatorio che la canzone in stile elevato cominci con questo verso; su questi due punti Petrarca si considera molto più libero, e così sulla *combinatio* finale, ma limita fortemente l'escursione da un testo all'altro nel numero delle stanze (25 canzoni su 29 da 5 a 7 stanze) e diminuisce la variabilità degli schemi. La ricerca di schemi nuovi ogni volta per la canzone era un aspetto importante dell'inventività dei provenzali, e prosegue nel Duecento, in Dante e in Petrarca; sempre più frequente, dal Trecento, diviene invece l'uso opposto (che nei provenzali caratterizzava il sirventese) di riutilizzare uno schema già composto da un autore precedente. Lo schema più imitato nella tradizione italiana, e, come si è già detto, di più ampia fortuna nel Trecento, è quello della dantesca *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; imitatissima, ma più tardi, nel Quattro e Cinquecento, è la petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*[85].

§ 77. La gerarchia dantesca delle tre forme 'regolari', canzone, ballata e sonetto nell'ordine, trova riscontro (senza che si possa pensare ad un contatto diretto) ai primi tre posti della lista delle forme metriche citate da

[85] Cfr. Gorni 1993 [1984], p. 45. Tanto imitata, la struttura di questa canzone, che Ludovico Martelli ne riutilizzò senza rime la sola formula sillabica nella tragedia *Tullia* (*O ricetto infelice*: la segnalazione e il testo della prima strofa in Bausi e Martelli 1993, pp. 161-162).

Francesco da Barberino nei *Documenti d'Amore* (II, p. 262)[86], ma non nella *Summa* di Antonio da Tempo (che non mostra nemmeno lui di conoscere il *Dve.*); quest'ultimo non solo segue l'ordine sonetto, ballata, canzone, ma al sonetto e in subordine alla ballata dedica la maggiore attenzione, esemplificando sul primo una parte dei molti artifici della versificazione che sollecitano il suo interesse. L'importanza data da Antonio al sonetto corrisponde a una linea della poesia illustre italiana cui in fondo appartiene persino Dante, nella sua produzione stilnovistica, nonostante le affermazioni del *Dve.*; ma la lista degli artifici descritti dalla *Summa*, a proposito del sonetto e poi nei capp. LXV-LXXI, si può dire un elenco delle forme che Petrarca o espunge dal *Canzoniere* o accoglie con estrema parsimonia, e che rimarranno confinate al di fuori dello stile elevato: e questo sia che si tratti di forme di effettiva tradizione duecentesca, sia che si tratti del risultato dell'atteggiamento curioso e sperimentale di Antonio, eccezioni o addirittura invenzioni[87], che però interessano in quanto rappresentano un gusto opposto a quello petrarchesco[88].

Notevole, in particolare, è il caso del sonetto rinterzato o doppio[89], caro a Guittone (22 sonetti rinterzati nell'ed. Egidi 1940) e ripreso da Dante nella *Vita Nuova*, sia pure in due schemi non guittoniani (cfr. § 205); a questo schema sono dedicati i capp. XII-XV della *Summa*. Assente nel *Canzoniere* di Petrarca, esso scompare dalla tradizione illustre tanto che Bembo lo prende, o finge di prenderlo per una canzone[90]. Tra gli artifici

[86] Sulle oscure annotazioni metriche di Francesco da Barberino (su cui cfr. Gilardi Zanone 1984 e Panzera 1997) è ora importante il capitolo 2 di Camboni 2011 (anticipato in Camboni 2008), che dà la prima spiegazione soddisfacente di come l'autore descriva un sonetto.

[87] «Il libro del giudice padovano vale piuttosto come raccolta di singolarità metriche, come biblioteca in parte immaginaria di un curioso inventore di forme... le proporzioni appaiono falsate, e di necessità l'eccezione prende il sopravvento sulla regola, perché l'interesse inventivo dell'autore fa aggio sulla professione, più apparente che reale, dello storico e del pedagogo» (Gorni 1993 [1984], p. 74).

[88] Di un gusto poetico (e musicale) 'settentrionale' opposto a quello toscano parla Levi 1908, pp. 298-300; esponente di questo gusto, dopo Antonio da Tempo, Gidino da Sommacampagna, autore negli anni 1381-1384 di un *Trattato dei ritmi volgari*, traduzione-rifacimento in volgare della *Summa*. Il modello, secondo Levi, è francese, e va cercato, per il secondo Trecento, nella scuola di Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) e di Eustache Deschamps (1346?-ca. 1406, autore di una *Art de dictier* nel 1392). «Gli artifici metrici che il Deschamps escogita e vuol divulgare sono simili in tutto a quelli che ci descrive Gidino e noi vediamo applicati nelle rime del codice del Seminario di Padova [che contiene le poesie di Francesco di Vannozzo] con una larghezza e con una sottigliezza che è unica nella lirica italiana. Nessun codice toscano ci conserva esempi di quegli infiniti artifici poetici, che sono comunemente adottati nelle loro tenzoni da Gidino da Sommacampagna e dal Vannozzo» (p. 300).

[89] Cioè dei tipi di sonetto in cui sono inseriti settenari in rima ognuno col verso che lo precede, secondo vari schemi: cfr. § 205. Sul 'rinterzo', o 'rafforzamento' mediante inserzione di un verso in rima baciata, cfr. Menichetti 2002.

[90] *Prose*, II xi: «Taccio qui che Dante una sua canzone nella *Vita nuova* sonetto nominasse». Come annota Dionisotti (che giustamente si aspetterebbe il riferimento a 'due canzoni' anziché ad una) è possibile che la dichiarazione di Bembo dimostri che egli non aveva presente la *Summa*, benché stampata a Venezia nel 1509; ma è molto più probabile che sia questo 'errore', sia più in generale il silenzio di Bembo su Antonio da Tempo, abbiano

duecenteschi si possono citare la *compositio* (cap. LXXI), cioè una forma della rima composta (cfr. § 157), che Petrarca usa solo nelle forme assimilabili alla rima ricca, senza alterazione d'accento, e la rima equivoca sistematica (cap. LXV; cfr. § 156), di cui Petrarca fa un uso limitato (tutto in rime equivoche è il sonetto *Quand'io son tutto vòlto in quella parte*, *Rvf.* 18, cit. al § 156). A sviluppi trecenteschi si può riferire la poesia in versi sdruccioli, esemplificata nella *Summa* con il *sonetus duodenarius* (capp. XXI-XXII). Dante ammette alcuni versi sdruccioli in *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*[91] e nella *Commedia*, come eccezioni che confermano la regola del verso piano, ben salda nella tradizione italiana in stile elevato e in Petrarca[92]. Prima delle innovazioni classicheggianti del Cinquecento, per cui le finali sdrucciole servono a imitare le finali giambiche dei versi latini, il verso sdrucciolo (con la rima sdrucciola) è risorsa propria soprattutto del gusto artificioso di ambienti settentrionali, e in particolare veneti[93], oppure è sentito come una forma popolareggiante: per questa ragione esso entra nella poesia pastorale, a partire dalle egloghe in terza rima dei poeti senesi del Quattrocento, come elemento dell'ambientazione rustica, ed è presente nelle *Stanze* di Poliziano come elemento di una raffinata mistura di stile elevato e popolare[94].

2.1.8. Forme liriche tre-quattrocentesche

§ 78. La composizione del *Canzoniere* di Petrarca allarga un poco la rosa dei generi metrici ammessi nella lirica illustre, e definisce rapporti

un sottinteso polemico (è questa la ponderata opinione di Capovilla 1986, pp. 142-146; credono invece ancora a un vero errore, dovuto all'ignoranza di Bembo su Antonio da Tempo, Bausi e Martelli 1993, p. 175).

[91] *Rime*, 27: *intendere*: *vendere*, vv. 33-34. Contini 1946 [1995], p. 98, difende la legittimità, sia pure eccezionale, dello sdrucciolo, contro la proposta di Parodi (ripreso da Elwert 1973, p. 87) di ridurre a *intendre*: *vendre*. La necessità di una discussione dimostra da sé la rarità delle rime sdrucciole nella poesia lirica antica.

[92] Altrettanto eccezionali sono i versi tronchi, per i quali pure Antonio da Tempo esemplifica un tipo di sonetto che li usa sistematicamente, il *sonetus mutus* (capp. XXVIII-XXIX). Il verso tronco è tuttavia più diffuso, per ragioni linguistiche, nella poesia in lingua non toscana, ma settentrionale, in particolare lombarda.

[93] Un «artificio singolare» lo dice Elwert 1973, p. 89, che cita le poesie in sdruccioli di Fazio degli Uberti (di origine toscana, ma di carriera settentrionale); cfr. § 152. La poesia in versi sdruccioli (per es. *sonetus duodenarius*) e in versi tronchi (per es. *sonetus mutus*) sembra avere il suo centro d'innovazione (secondo Brugnolo 1974-77, II, p. 293) proprio nel Veneto, e inserirsi entro una scuola di poesia artificiosa che nella prima metà del Trecento è coltivata anche fuori d'Italia: «La ricerca di espressività... viene così a combinarsi con quel gusto quasi maniacale per il tecnicismo e l'artificiosità metrica in cui si manifesta una più generale inclinazione al ludismo verbale (con slittamenti verso il *nonsense*): un'inclinazione condivisa del resto da buona parte dei rimatori veneti di questo periodo (soprattutto dei padovani della cerchia di Antonio da Tempo) e presente in altre zone della cultura poetica romanza del primo Trecento (nella Francia meridionale la Scuola di Tolosa)» (II, p. 256). Esponente importante di queste tendenze poetiche è Nicolò de' Rossi, oggetto dell'edizione e dello studio di Brugnolo.

[94] Elwert 1973, p. 89, che cita nel distico finale I, 53, 62, 63; II, 25; in alternanza con le rime piane I, 56; per tutta la stanza I, 51, 61, 111, 112; II, 26.

quantitativi che avranno valore esemplare: primo il sonetto (317 testi nell'ultima forma assunta dal *Canzoniere*), quindi la canzone (29), con l'aggiunta della sestina (che per Dante è solo una forma della canzone: cfr. § 194; 9 testi), poi la ballata (7) e il genere nuovo, trecentesco, del madrigale (cfr. §§ 79, 232-233; 4 testi). Gorni 1993 [1984], p. 124, discorrendo della forma-canzoniere, nota per contrasto la composizione assai più varia e 'non selezionata' di «quel vero e proprio anticanzoniere che è il pur ordinato *Libro delle Rime* di Franco Sacchetti»[95].

Più ampia della lista di Petrarca è anche quella di Antonio da Tempo (nella quale il numero di sette assegnato ai generi della poesia volgare non sarà un caso): sonetto, ballata, canzone (detta *cantio extensa*, 'canzone distesa', come la chiama anche Francesco da Barberino), rondò, madrigale, serventese, moto confetto (cfr. § 83)[96].

Per quanto riguarda il serventese, di cui si è già detto, al di là della varietà di forme designabili con il nome, questo può essere riferito in senso più ristretto al s e r v e n t e s e c a u d a t o (AAAb BBBc CCCd..., cfr. § 222) e al c a p i t o l o q u a d e r n a r i o (ABbC CDdE EFfG..., cfr. § 224). Notevole è l'uso tre-quattrocentesco del serventese, in questo senso, per la poesia amorosa: Santagata 1984, p. 78, segnala la vitalità del 'serventese amoroso' tra i poeti operanti a Ferrara nella prima metà del Quattrocento.

Il r o n d ò (*rotundellus*) è una forma musicale caratterizzata dalla ripetizione di uno o più versi in determinate posizioni, ed è in realtà pochissimo praticato nella poesia italiana, mentre è frequente nella poesia francese (*rondeau*), cui Antonio da Tempo probabilmente in questo caso si ispira. Nella forma esemplificata nella *Summa*, si tratta in sostanza di un tipo di ballata (cfr. § 234).

§ 79. Antonio da Tempo (*Summa*, LI) attesta per il m a d r i g a l e il nome volgare di *marigale*[97], ma in latino dà alla forma il nome di *mandrialis*, nel senso di 'poesia dei pastori, dei custodi di mandrie'[98]. Bembo, che usa al plurale il nome *madriali*, conosce questa stessa etimologia, ma ve ne aggiunge un'altra, da 'materiale':

[95] «Il sonetto, che la *Vita nuova* ammetteva rinterzato (in due soli esemplari), appare qui anche caudato, e in più individui: forme tutte, è appena il caso di dire, ignote ai *Fragmenta*; la corrispondenza in versi con altri rimatori è un ingrediente primario; ballate e madrigali, in gran numero, occupano uno spazio privilegiato; e compaiono inoltre frottole (una sola canzone-frottola nei *Fragmenta*, la CV, *Mai non vo' più cantar – com'io soleva*), cacce, capitoli ternari, un serventese d'endecasillabi baciati. È un tipico progetto 'borghese' di libro in versi...» (ivi).

[96] Più ampia ancora, ma in parte enigmatica per la secchezza dell'annotazione, è la lista dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, II, p. 262, cit. all'inizio del § 77.

[97] «rithimus ille qui vulgariter appellatur *marigalis*» [quella forma poetica che in volgare si chiama *marigalis*].

[98] «Dicitur autem *mandrialis* a mandra pecudum et pastorum, quia primum modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus» [Si dice *mandrialis* da 'mandria' di bestie e di pastori, perché originariamente questo modo di far poesia e di cantare ci è venuto dai pastori di pecore].

o perciò che da prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime, sciolta e materiale altresì; o pure perché così, più che in altro modo, pastorali amori e altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti, nella guisa che i Latini e i Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando e pigliando dalle mandre... (*Prose*, II xi).

L'interesse di queste etimologie non sta nella loro validità, di cui si deve dubitare fortemente, ma nel fatto che esse indicano una costante nel modo di intendere il madrigale: una 'patente di popolarità' assegnata ad un genere la cui elaborazione è sempre stata raffinata e si può dire aristocratica, con un paradosso solo apparente, dato il gusto ricorrente per le forme 'popolari' negli ambienti colti e cortigiani[99]. La stessa connotazione caratterizza d'altronde l'etimologia più probabile, da *matricale* nel senso di 'materno', con accento «posto sul fatto che la nuova lirica musicale trecentesca ha lingua e contenuto 'madrigali', cioè materni, familiari, semplici...», come scrive Gallo 1986, pp. 250-251, che lega lo sviluppo del madrigale alla cultura delle corti padane trecentesche[100].

L'essenziale del madrigale è l'aspetto musicale, legato allo sviluppo della musica polifonica profana trecentesca (*ars nova*)[101]. Un alto numero di madrigali del Tre-Quattrocento sono in effetti tramandati in manoscritti musicali, col solo nome di colui che li ha 'intonati' (cioè musicati), il quale può essere talvolta, ma spesso non è, autore anche del testo letterario. Si aggiunga che la forma musicale del madrigale ha una sua autonomia rispetto alla forma del testo[102], nel senso che il madrigale musicale «può essere composto anche su forme poetiche diverse da quelle del madrigale propriamente detto»[103].

[99] Anche il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (Debenedetti 1906-07, p. 80) sostiene che i testi dei madrigali «volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis, utere (?) et similibus, dummodo sit bona sentencia, loquela et sermo» [devono trattare di villanelle, fiori, arbusti, serti, ... e cose simili, purché il significato, la lingua e il discorso siano buoni].

[100] Un'altra etimologia è proposta da Pirrotta 1984, p. 89, a partire dall'ipotesi che il madrigale, come forma musicale, derivi «da composizioni organistiche del tipo delle *clausulae*»: «La composizione organistica sarebbe stata la *matrice* musicale dalla quale il testo ad essa applicato, e più tardi l'intera composizione avrebbero tratto il nome di matricalis o matricale in latino, madrigale in volgare specialmente veneto».

[101] «Per generale e comoda convenzione questa formula [*ars nova*] indica la musica del Trecento in opposizione a quella del secolo precedente» (Pestelli 1973); il nome deriva dal titolo di un trattato di Filippo di Vitry, scritto intorno al 1325. «Il madrigale, per lo più a due voci, sembra richiamarsi all'esperienza musicale del *conductus*, ossia di una forma francese del secolo precedente caratterizzata dall'assenza della melodia liturgica e dalla costante adozione di un ritmo eguale; ma, oltre l'esteriore analogia, il madrigale instaura fra le voci un diverso rapporto, costituito dalla mobilità della voce superiore, ch'è la melodia principale, con quella inferiore dall'andamento più tranquillo, riluttante ad irrigidirsi in formule ritmiche» (Luigi Ronga, *Nota sulla musica profana del Trecento*, in *PMT.*, p. 461).

[102] A testimonianza di qualche confusione possibile, nella terminologia o nell'identificazione delle forme metriche, nel codice Laurenziano Rediano 184 (metà del XV secolo per la parte che interessa) una parte delle ballate di Niccolò Soldanieri (cfr. l'ed. Pasquinucci 2007) sono classificate come madrigali (rubrica *madriale*), un madrigale è classificato come ballata, e ciò nonostante gli schemi metrici siano (abbastanza) facilmente distinguibili.

[103] Bianconi 1986, p. 319 in nota; nelle pp. successive, lo stesso fornisce un'ampia

Quanto alla forma metrica, il madrigale conosce nella sua storia due fasi molto diverse. Quello trecentesco[104] presenta, pur in modo molto variabile, una certa regolarità di schemi: per lo più è una forma breve di terzine, con vari schemi di rime, concluse da un distico (o da due), o da un verso isolato. Petrarca (i cui testi sono i più antichi esempi di madrigale conservati) si limita al solo endecasillabo, ma l'inserzione di settenari è già codificata da Gidino da Sommacampagna (esempi al § 232). La presenza del settenario (che tende anzi a prevalere sull'endecasillabo) è invece forse l'unico tratto obbligatorio del madrigale cinquecentesco, che per il resto è una forma di schema del tutto libero, purché breve, e purché i versi siano solo endecasillabi e settenari (esempi al § 265).

§ 80. Altro genere trecentesco legato alla musica polifonica profana è la c a c c i a; il nome stesso, equivalente italiano del francese *chace*, designa la forma musicale polifonica detta 'cànone'; altro nome ugualmente usato è stato 'incalzo'. La caccia non è legata a nessuna forma metrica precisa; il testo che si cita più frequentemente in proposito, *Passando con pensier per un boschetto* di Franco Sacchetti, è un polimetro libero; quella che secondo Pirrotta 1984, p. 106, è la prima caccia, del musicista Piero, *Con dolce brama e con gran disio*, è nel testo (ivi riportato: cfr. § 235) una serie di 5 terzine di endecasillabi, ognuna col primo verso senza rima e gli altri due in rima fra loro[105].

È ancora l'aspetto musicale, non quello metrico, a caratterizzare rispetto alla forma della ballata la b a l l a t a p o l i f o n i c a, fiorita nella seconda metà del Trecento e coltivata in particolare «dal maggior musicista italiano del tempo», Francesco Landini[106].

§ 81. Un complesso di forme della poesia musicale tre-quattrocentesca può andare sotto il nome di c a n z o n e t t a. Originariamente il

esemplificazione per il Cinque-Seicento (citando per es. numerosissimi madrigali composti su sonetti di Petrarca). Cfr. De Robertis 1966, p. 412: «Quello a cui assistiamo, fra Tre e Quattrocento, è il progressivo affrancarsi della musica dal testo poetico, e il suo costituirsi... come 'arte' autonoma, come una *ars nova* (e qui non si parla di tutta l'altra produzione popolare e popolareggiante, che resta e resterà di tipo monodico). Il testo è pretesto per un libero inventare: la musica entra nel regno della fantasia. Lo sviluppo polifonico propone dei rapporti che non son più d'ordine logico, un dialogo *d'altra natura*, tende a realizzare una specie di discorso magico, evocativo, in cui la parola resta completamente distrutta; gli strumenti stessi diventano delle voci, si sostituiscono a quella umana, contano per sé. Il grande madrigalismo del Cinquecento e l'affermarsi della composizione strumentale traggono origine di qui».

[104] Nel Quattrocento il madrigale «forse per reazione alla madrigalistica trecentesca, è trascurato da quasi tutti i lirici più avanzati della prima metà del secolo» (Santagata 1984, p. 77).

[105] La forma metrica è dunque simile, in questo caso, al madrigale, con cui la caccia ha varie affinità (Ronga, *PMT.*, p. 461). Sulle forme della caccia cfr. Brasolin 1978 (vi si trova tra l'altro una proposta di divisione metrica di *Passando con pensier per un boschetto* diversa da quella corrente nelle edizioni). Per altri esempi di caccia si vedano quelle di Niccolò Soldanieri nella recente ed. Pasquinucci 2007.

[106] Ronga, *PMT.*, p. 462, che ricorda le 141 ballate a due o tre voci di Francesco Landini che ci sono pervenute.

termine è diminutivo di 'canzone': applicato alla poesia del Duecento, esso serve a distinguere tutte le forme 'minori' lasciate fuori dall'ambito della canzone illustre rigorosamente codificata da Dante, per ragioni di stile, di argomento, forse anche di forma musicale, e, per quanto riguarda la forma metrica, per l'uso prevalente del settenario e in genere dei versi brevi[107]. La forma metrica principale della canzonetta tre-quattrocentesca è però quella della ballata, con ripresa e stanze di mutazioni e volta (cfr. §§ 210-211); i diversi tipi si distinguono per ragioni non metriche: il tipo di melodia, i contenuti, la forma linguistica dei testi, l'origine regionale. A quest'ultima alludono i nomi: ciciliana ('siciliana')[108], vinizïana, napolitana[109], calavrese[110]. Grandissima voga nel Quattrocento hanno le canzonette di Leonardo Giustinian (1388-1446), anch'esse, quanto alla metrica, in forma di ballata: dal nome dell'autore esemplare, il genere prende il nome di giustiniana. Le canzonette di Giustinian si ampliano fino alla dimensione di «testi che suggeriscono una dimensione scenica, che sembrano scritti per essere recitati» (Tissoni Benvenuti 1972, p. 253); per es. *Amante, a sta fredura* è un contrasto amoroso, divisibile in due scene, per un totale di ben 608 o 696 versi[111]. È qui particolarmente evidente la dimensione di poesia-spettacolo, che è peraltro propria di tutta la poesia per musica.

Tra le forme genericamente indicabili come 'canzonette', ha una forma metrica relativamente costante la barzelletta, ballata grande (cioè con ripresa di 4 versi) di tutti ottonari (cfr. § 214)[112]: l'esempio più famoso è la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici. Un'ulteriore forma musicale prevede che la barzelletta sia terminata con uno strambotto (sul quale cfr. § 82).

§ 82. Forma musicale molto praticata dalla poesia cortigiana tre-quattrocentesca (ma soprattutto quattrocentesca[113]) è lo strambotto,

[107] Un tentativo di definire la canzonetta dei Siciliani come genere musicale è in Carapezza 1999.

[108] Sulle 'siciliane' cfr. Donato 1978.

[109] Spongano 1974, pp. 50-51, nota che il termine *napolitana* è usato nel Quattrocento per indicare anche forme musicali quali il rispetto e lo strambotto meridionali. Il termine *Canzoni villanesche alla napolitana* risale all'ed. di Johannes de Colonia, Napoli 1537, cfr. Pirrotta 1987, pp. 14 e 17.

[110] «Forma di canzonetta amorosa popolare, di origine regionale, diffusasi nel secolo XV», registrata da Spongano 1974, p. 33, sulla base del testo anonimo *Fatti inderièr, non t'acostare in za* (edito ivi, p. 129), detto nel codice *canzona calabrese*, metricamente una ballata grande.

[111] Il numero cambia secondo come si analizza il testo: ripresa doppia $xy(y_5)Z$ $xw(w_5)$ Z e stanze aB aB $bc(c_5)D$ collegate due a due dalla rima D nella prima parte, come nell'allestimento di Vela 2000, o se si scindono in due versi distinti le due rime finali di ogni stanza (xyy_5z xww_5z e stanze aB aB bcc_5d), come in edd. precedenti e come anche Vela ritiene ammissibile.

[112] Quadrio (II, p. 178) chiama barzelletta anche la forma analoga di tutti settenari. Pirrotta 1984, p. 261, avverte che la forma nota agli storici della letteratura come 'barzelletta' è detta invece 'frottola' dai musicologi ('frottola', a sua volta, ha un altro significato per gli storici della letteratura, cfr. §§ 83, 239-240).

[113] «...dal tempo di Leonardo Giustinian fino alla fine del secolo, e quindi per la

poesia lirica breve, normalmente di 8 endecasillabi, per lo più secondo lo schema ABABABAB ('ottava siciliana') o ABABABCC ('ottava toscana': corrisponde nello schema metrico alla forma dell'ottava rima, ma il genere letterario è tutt'altro). Probabilmente il nome è collegato con il provenzale *estribot* e con lo spagnolo *estribote*; tuttavia questo collegamento suscita più problemi di quanti ne possa risolvere, perché le forme poetiche cui si riferiscono tali nomi sono del tutto diverse[114]. Difficile è anche stabilire una distinzione precisa fra lo strambotto e il r i s p e t t o[115]: quest'ultimo, secondo Casini e altri, sarebbe il nome che spetta alle forme che cominciano con la rima alterna e proseguono con le rime baciate (quindi l'ottava toscana, o le forme ABABCCDD ecc.); 'strambotto' potrebbe essere allora il nome pertinente per l'ottava siciliana ABABABAB, forma poetica che in siciliano si dice c a n z u n a. Ma in realtà (come osserva giustamente Spongano 1974, p. 52), nella pratica antica i nomi di 'strambotto' e 'rispetto' non distinguono coerentemente due forme diverse[116].

Autore celebre di strambotti è il già ricordato Leonardo Giustinian; tra gli autori cortigiani, una menzione va fatta almeno per Serafino Aquilano. Strambotto e rispetto possono essere collegati in serie; poiché ciò avviene normalmente con il tipo ABABABCC, la forma, cui si dà per lo più il nome di r i s p e t t o c o n t i n u a t o, o di s t a n z e p e r s t r a m b o t t i, ha lo stesso aspetto dell'ottava rima: la differenza è nel genere letterario, lirico-amoroso anziché discorsivo-narrativo. Il rispetto continuato viene usato in particolare nella poesia rusticale, come equivalente popolareggiante dell'egloga, per es. da Lorenzo de' Medici nella *Nencia da Barberino*.

§ 83. Al repertorio della 'poesia-spettacolo' cortigiana appartiene anche la f r o t t o l a. Il genere è definito da Antonio da Tempo (*Summa*,

maggior parte del Quattrocento, lo strambotto fu la forma di poesia per musica più assiduamente coltivata dai letterati italiani come veicolo dei sentimenti più appassionatamente lirici» (Pirrotta 1975, p. 25).

[114] Sull'*estribot* provenzale cfr. Vatteroni 1990.

[115] Cirese 1988, p. 108, cita come prima occorrenza della parola 'rispetto' questi versi di Francesco di Vannozzo (ca. 1340-post 1389): «Verun piacer non è che mi diletti, / manzar o ber, dormir non m'atalenta, / sonar l'iuto né cantar rispecti» (*Io posso assai per l'aiere riguardare*, ed. Manetti 1994, 114, 11). Quanto a 'strambotto', secondo Li Gotti 1949 la parola è attestata per la prima volta nelle *Allegorie sulle Metamorfosi di Ovidio* di Giovanni di Bonsignore di Città di Castello, del 1375-1377, poi nel *Sollazzo* di Simone Prodenziani da Orvieto, nel primo decennio del Quattrocento: «Quella sera cantaro ei madriale / canzon del Cieco, a modo peruscino, / rondel franceschi [rondò francesi] de fra Bartolino, / strambotti de Cicilia a la reale» (ed. Debenedetti 1922, p. 176). Sullo strambotto cfr. anche D'Aronco 1951, Ruggieri 1962 [1953], pp. 13-85.

[116] In altre parole, le forme sono variabili, ma la distribuzione delle forme non corrisponde a quella dei nomi. Con la precisazione che tra le varie forme si ha analogia più che identità, Li Gotti induce cautamente a credere che 'strambotto' sia il nome umbro-marchigiano per ciò che in Italia settentrionale e in Toscana si dice 'rispetto' e in Sicilia 'canzuna'. Sullo strambotto e il rispetto nella poesia popolare si troverà un ampio studio in Cirese 1988, con la bibliografia relativa. Cirese fa notare in particolare che, almeno per quanto riguarda la tradizione popolare, la descrizione non può limitarsi al solo punto di vista metrico, perché è essenziale l'articolazione interna data da riprese di senso e ripetizioni di parole o frasi o parti di frasi.

LXI), che respinge il termine *frotola* (attestandone così l'esistenza)[117], e propone invece il nome di *motus confectus* ('moto confetto', non 'motto', cfr. Pancheri 1993, pp. 30-44), seguito in ciò soltanto da Gidino da Sommacampagna. Secondo Antonio da Tempo, il moto confetto è un genere sentenzioso, caratterizzato da serie regolari di rime consecutive (a coppie, aabbccdd...; a terne come nell'esempio che propone, aaabbbccc...; oppure in gruppi più ampi), in versi di misura liberamente variabile. L'esempio dato, *Dio voglia che ben vada*, è anche «il primo esemplare in assoluto» di frottola (s'intende tra quelli noti)[118], seguito a breve distanza da *O tu che leggi* di Fazio degli Uberti, del 1336 (ed. Corsi 1952, II, p. 24); la storia del genere si prolunga fino a Pietro Aretino[119]. Oltre al carattere sentenzioso e all'insistita ripercussione delle rime (ma le serie di rime non sono sempre tutte della stessa lunghezza entro lo stesso testo), è proprio del genere il passare in modo divagante da un argomento all'altro, con voluti salti logici (ciò che Orvieto 1978 chiama 'non senso relativo'); l'aggancio si produce frequentemente all'interno di una serie di rime: una frase termina con una rima, la successiva comincia rimando con quella precedente (Orvieto chiama il fenomeno 'rima mnemonica')[120].

Al genere della frottola Petrarca si accosta una volta nel *Canzoniere*[121], con la canzone *Rvf.* 105 *Mai non vo' più cantar com'io soleva*[122]: lo schema è, appunto, rigorosamente quello della canzone (cfr. § 239), ma la concatenazione del discorso e la sequenza delle rime, ottenuta con le frequenti rime al mezzo, rimandano alla frottola. Il testo di Petrarca ha esercitato una spinta normalizzatrice sulla tradizione della frottola (Parenti 1978, p. 324), dando luogo a forme 'regolari' (cioè caratterizzate dalla regolarità nella misura sillabica) in endecasillabi e settenari o in soli endecasillabi, sempre però con rima al mezzo nell'endecasillabo[123]. Il legame tra frottola e rima al mezzo si può vedere in un aspetto terminologico proprio dell'ambiente napoletano: l ì g l i ò m m e r o, che all'origine è «un generico equivalente di 'frottola' o 'bisticcio', senza riguardo alla varietà

[117] *Frotolae*, secondo Antonio, è nome buono per i «verba rusticorum et aliarum personarum nullam perfectam sententiam continentia» [discorsi dei rustici e di altre persone, senza nessun pensiero compiuto].

[118] Capovilla 1986, p. 129.

[119] Con la frottola *Pas vobis, brigate*, del 1527: Romei 1986. Sulla frottola cfr. Orvieto 1978, Russel 1982, pp. 141-167, Verhulst 1988 e 1990. Un'eccellente sintesi in Pancheri 1993; cfr. inoltre Berisso 1999.

[120] Sulla frottola (gliommero) a Napoli, come genere di spettacolo, cfr. Bersani 1983.

[121] A Petrarca sono attribuite altre tre frottole, prive queste della struttura della canzone, raccolte nelle *Disperse*: *Accorr'uomo! ch'io muoio* (CCXII), *Di rider ho gran voglia* (CCXIII), *I' ho tanto taciuto* (CCXIV). Sul valore di tali attribuzioni (la più probabile è quella di *Di rider ho gran voglia*) v., con radicali divergenze di opinioni, Pancheri 1993 e Trovato 1998.

[122] Viene datata in genere al 1341-1342, con datazione «assai aleatoria» secondo Santagata 1996, p. 489, che ritiene che i riscontri con altri testi petrarcheschi possano far pensare a una data più tarda.

[123] Già nel testo di Antonio da Tempo, nota Pancheri 1993, p. 36, «almeno in 19 casi risulta possibile comporre endecasillabi con rima al mezzo dall'unione di due versi successivi».

della struttura metrica», alla fine del Quattrocento «finì per significare, semplicemente, 'rimalmezzo'»[124]. Endecasillabo frottolato si può dire perciò l'endecasillabo in serie continua con rima al mezzo, presente per es. nelle *Farse* e nelle *Egloghe* di Sannazaro.

§ 84. Vicina alla frottola per il tipo di concatenazione delle rime, e praticata anch'essa dalla poesia cortigiana (a partire dalla seconda metà del Quattrocento) è l'oda per musica, chiamata poi zingaresca perché, nel secondo Cinquecento e nel Seicento, il metro viene usato in una forma di poesia drammatica detta 'zingaresca' dal fatto che il personaggio principale è una zingara (Magnani 1988, p. 13). Metricamente la zingaresca somiglia a un serventese caudato in strofe di 4 versi, i primi 3 settenari e il quarto quadrisillabo o quinario, ma con lo schema di rime di un capitolo quadernario, $a_7b_7b_7c_{4\text{-}5}$ $c_7d_7d_7e_{4\text{-}5}$... Il terzo e il quarto verso, però, equivalgono sempre a un endecasillabo con rima al mezzo; il metro può quindi essere riscritto in strofe di 3 versi $a_7b_7(b_7)C$ $c_7d_7(d_7)E$... Quest'ultima è la disposizione sostenuta da Quadrio (II, Pisarri e Agnelli 1741, p. 284), e presente anche nelle stampe, ma meno frequentemente dell'altra (Magnani 1988, p. 14; esempi al § 241).

§ 85. Si è già detto (§ 76) che dal Trecento il carattere di creatività metrica che alle origini contrassegnava la canzone tende a lasciare il posto all'imitazione di schemi già realizzati, soprattutto danteschi e petrarcheschi (questi soprattutto nel Quattrocento), ripresi in forma identica o con limitate variazioni. In particolare, l'imitazione degli schemi di Petrarca, moderata in Giusto de' Conti, «proverbiale caposcuola del petrarchismo quattrocentesco», è particolarmente viva nei lirici napoletani del secondo Quattrocento, massima in Sannazaro[125]. Nella stessa epoca, Boiardo manifesta invece uno spiccato sperimentalismo; non solo usa uno schema di Petrarca (*Rvf.* 70) una sola volta (in *Donne gentile, a vui ben se convene*, cfr. Gorni 1993 [1984], p. 50), ma costruisce schemi che non corrispondono affatto alla 'grammatica' del genere: per es. l'*Ephtalogus cantu per suma deducto* (n. 50), in 7 strofe di endecasillabi e settenari, le prime 3 di schema abcdEfE, la 4ª aBaBaBa, le ultime 3 ABACdEf, in cui si corrispondono a rovescio le rime delle strofe 1-7, 2-6, 3-5; una struttura circolare (su cui cfr. Martelli 1984, pp. 521-522) che della canzone dantesca-petrarchesca non ha assolutamente nulla[126]. Più limitate forme di deviazione dagli schemi petrarcheschi sono ravvisabili fin dal Trecento; in particolare canzoni in cui viene meno l'esatta tripartizione della stanza in piedi e sirma, perché la prima parte della stanza, pur distinguibile dalla seconda, non è a sua

[124] Una testimonianza di questo significato è data da Francesco Galeota, che intitola «Frotola... in gliomaro» la frottola *Magnanimo Fedrico* scritta intorno al 1482 (Parenti 1978, pp. 322-323, da cui anche la cit. nel testo). Cfr. § 239.

[125] Gorni 1993 [1984], pp. 50-51. Sulla metrica dei lirici napoletani del secondo Quattrocento cfr. Santagata 1979, pp. 253-277.

[126] Sulle forme metriche praticate da Boiardo cfr. Conti 1990.

volta esattamente divisibile in due parti composte dagli stessi tipi di verso nello stesso ordine[127].

Un caso estremo di imitazione di schema è la s e s t i n a, che in origine è una forma possibile della canzone provenzale, precisamente la forma di una canzone di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, imitata da Dante in *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (cfr. § 194). È solo Petrarca, però, a fare della sestina una forma fissa, ripetendo lo schema ben nove volte nel *Canzoniere* (una delle quali raddoppiandolo). Con rare eccezioni, la fondazione petrarchesca di questa forma fissa non ha un effetto rilevante fino a Giusto de' Conti (che ne include 3 nel suo canzoniere) e a Leon Battista Alberti (che ne scrive 5); dopo questa ripresa, la sestina ha grande fortuna nella seconda metà del XV secolo (Santagata 1984, pp. 90-91)[128].

2.2. Metrica italiana e metrica classica: dal Cinquecento al Settecento

2.2.1. Endecasillabo, endecasillabo sciolto, esametro

§ 86. La 'preistoria' dell'endecasillabo sciolto è presto scritta. Prima di tutto il tardo duecentesco *Mare amoroso*: un poemetto di materia amorosa, che lega insieme una serie di immagini riprese dalla cultura dei bestiari. Così come si presenta nell'unico ms. che ce lo tramanda (il Riccardiano 2908), il testo è per lo più in endecasillabi, ma con inserzione di altre misure; è dunque da stabilire, in sede di edizione critica, se si debba riconoscere nel testo un polimetro senza rime, con base endecasillabica (così Vuolo 1962 e 1965 e, più recentemente, Melani 1995), o un testo di tutti endecasillabi parzialmente sfigurato dalla tradizione manoscritta, in particolare con l'integrazione di glosse (così Segre 1963² e 1985, con argomenti convincenti, e Gorni 2009, che ritiene integrate nel testo del manoscritto sia glosse, sia varianti).

Poi, all'inizio del Trecento, il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, che pone i problemi di cui si è detto al § 47. Il terzo testo in endecasillabi sciolti da citare presenta lo stesso tipo di problema del *Reggimento*: si tratta del *Vago Filogeo* di Sabellio Michiel (sul quale cfr. Pecoraro 1966), un'operetta in forma di epistolario amoroso (scritta fra il 1370 e il 1376 secondo Griggio e Romano 2002), in 25 epistole, le prime 11 delle quali sono in prosa, le ultime 12 in terza rima, ma con il settenario anziché l'endecasillabo come verso centrale[129]: le due epistole centrali, secondo Mazzoni 1888 (e ancora secondo Pecoraro 1966), sebbene trascritte nel ms. in forma di prosa, sono in realtà in endecasillabi sciolti. Verso la fine dello stesso secolo, un altro episodio sostanzialmente isolato, recuperato da Comboni 1994, gli sciolti di *Consone rime ormai çerchar non voglio* di Cecchino Alberti (probabilmente degli anni 1382-1400).

Infine, nel Quattrocento, le traduzioni dal greco e dal latino inserite da Leon Battista Alberti nel *Teogenio*, nella *Famiglia* e nei *Profugiorum ab aerumna libri*

[127] Si veda in particolare l'esempio di uno schema del Saviozzo, di Giusto de' Conti e altri cit. al § 190.

[128] Su Petrarca cfr. Pulsoni 1996; sul Quattro e Cinquecento, Comboni 1996 e 1999.

[129] Questo è un tratto del capitolo elegiaco o bucolico, cfr. § 227.

III: «Tradotti da vari metri latini, e perfino greci, tutti i brani sono in endecasillabi sciolti: l'impiego dello sciolto invece del normale capitolo ternario è, in questa sede e in assoluto, un evento d'importanza storica, che anticipa le fortunate prove cinquecentesche» (così Gorni nella sua ed., p. 111).

§ 87. I primi endecasillabi sciolti cinquecenteschi sono presenti nella poesia teatrale, in un coro della *Sofonisba* di Galeotto del Carretto, del 1502, ma edita postuma nel 1546, poi negli argomenti della commedia *I due felici rivali* di Jacopo Nardi (1512-1513), e, in misura prevalente rispetto ad altri metri, nella *Sofonisba* di Trissino, edita nel 1524 ma composta una decina d'anni prima; nel 1524 Trissino lavorava già al poema *L'Italia liberata dai Goti*, ma ne pubblicò i primi 9 canti solo nel 1547. In ambienti prossimi al Trissino, l'endecasillabo sciolto trova subito impiego nella poesia didascalica: il poemetto *Le Api* di Giovanni Rucellai fu ultimato nel 1524 (edito nel 1539), *La coltivazione* di Luigi Alamanni è del 1530 (edito nel 1546)[130]. Contemporaneo è l'uso del verso sciolto nell'egloga, sia da parte di Trissino che da parte di Alamanni.

Alla poesia 'eroica', scrive Trissino a metà del Cinquecento, nella sesta divisione della *Poetica* (pp. 47-48)[131], si adatta meglio di ogni altro verso l'esametro; ma poiché tale verso in italiano non esiste, egli scelse, per comporre *L'Italia liberata dai Goti*, l'endecasillabo sciolto. Fu infatti per non allontanarsi dall'uso della poesia del suo tempo, tutta rimata, che Dante, il primo (dice Trissino) a scrivere in italiano un poema 'lungo', lo fece in rima, inventando per esso la terza rima, «perciò che avanti lui non si vede che siano state scritte in versi altro che canzoni, o sonetti, o ballate, o mandriali, e simili poemi piccioli». Boccaccio, poi, inventò l'ottava per scrivere «cose d'arme» (il *Teseida*), come prima di lui non si era mai fatto.

Io poscia (continua Trissino), volendo scrivere in questa lingua la nostra *Italia liberata da' Gotti*, la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare [abbandonare] le terze rime che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio. Perciò che non mi pareno atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenzie [per il fatto che i versi devono rimare spesso fra loro] dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si convien sempre avere relazione [perché i versi devono rispondersi per la rima] da dui versi a dui versi, o ver da tre a tre, o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle construzioni. E però levai lo accordare le desinenzie e ritenni il verso [e perciò levai la rima e mantenni il verso], cioè lo endecasillabo, per non essere [perché non c'è] in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continuata né migliori di quelli, essendo lo endecasillabo (come dice Dante) superiore a tutti gli altri versi di questa lingua, sì di occupazione di tempo come di capacità di sentenzie, di vocaboli e di construzioni.

[130] Cfr. Martelli 1984, pp. 530-574 (da cui derivano i dati), che dà un ampio quadro della storia dell'endecasillabo sciolto nei suoi rapporti con altri metri, a seconda dei generi letterari.

[131] Pubblicata postuma, con la quinta, nel 1562; Trissino vi lavorava ancora poco prima della morte, nel 1550 (Weinberg in n. all'ed., II, p. 653). Le prime quattro divisioni, invece, furono pubblicate nel 1529.

L'endecasillabo sciolto si è aggiunto dunque ai due generi principali della poesia discorsiva, terza e ottava rima. Una definizione concisa e illuminante del nuovo sistema dei generi metrici è in un passo del *Della Poesia* del Varchi citato da Guerrieri Crocetti 1932, p. 304. Le forme metriche opportune per la poesia eroica, dice il Varchi, sono tre: «I terzetti, ovvero la terza rima *che sono* in questa lingua i versi Heroici... le stanze, ovvero l'ottava rima *che corrisponde* all'Heroico nella latina; la terza e ultima... i versi sciolti senza rima *che rappresentano* essi gli esametri». Si sono introdotti i corsivi nella citazione per sottolineare un aspetto essenziale: questa nuova sistemazione dei generi metrici gravita tutta in direzione della poesia classica[132], di cui la poesia in lingua italiana aspira, nel Cinquecento, ad essere l'equivalente anche nella forma metrica.

§ 88. Un precursore dell'uso dell'endecasillabo sciolto, Leon Battista Alberti (cfr. § 86), è anche il primo, insieme con Leonardo Dati, a percorrere una via diversa, che consiste nel tentare il rifacimento in lingua italiana dei metri latini, riallacciandosi alla prosodia classica al di là della tradizione romanza. Fra i testi scritti per il Certame coronario del 1441 troviamo dunque gli esametri *D'Amicizia* dell'Alberti, gli esametri delle prime due parti e le strofi saffiche della terza parte della *Scena* del Dati. Nel XVI secolo, senza collegarsi direttamente all'Alberti e al Dati, Claudio Tolomei e gli Accademici della Nuova Poesia «non si accontentarono di applicare la metrica latina alla lingua italiana ma concepirono un proposito più complesso: quello di fornire all'idioma toscano una propria prosodia quantitativa» (Geymonat 1966, p. 383): ne risultò il volume *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana* (Roma, Antonio Blado d'Asola 1539), comprendente un'appendice di *Regolette della Nuova Poesia Toscana*[133]. Quella bandita dal Tolomei e dai suoi sodali, dopo che l'esperimento anticipatore dell'Alberti e del Dati era caduto in oblio, era una rivoluzione impossibile a compiersi, per ragioni culturali prima di tutto, dato il radicamento nella tradizione italiana dei metri di origine romanza, e poi per ragioni linguistiche, perché l'operazione di attribuire regole quantitative all'italiano, lingua in cui non esiste un'opposizione tra sillabe lunghe e sillabe brevi, era (e rimase ogni volta che fu tentata) un'operazione del tutto artificiosa (esempi ai §§ 164, 165, 249). Se ne rendeva conto anche il Minturno, nell'atto stesso in cui, nell'*Arte poetica*, del 1563 (pp. 109-110), delineava un suo complicato sistema di corrispondenze per ritrovare nel verso italiano le quantità sillabiche che formano la struttura del verso latino (cit. al § 162): al termine rimandava per una dottrina più approfondita al Tolomei, lodandone la dottrina, ma registrandone l'insuccesso.

[132] Per la terza rima, si allude alla fortuna del metro nelle traduzioni della poesia in esametri e in distici elegiaci; per l'ottava rima, al fatto che essa è in italiano il metro proprio del poema narrativo ed epico; per l'endecasillabo, al fatto che esso è il verso più ampio disponibile in italiano, l'unico paragonabile con l'esametro.

[133] La raccolta di Tolomei è riprodotta entro Carducci 1881, e riedita da Mancini 1996; le *Regolette* ne costituiscono l'appendice. L'elenco dei poeti è riprodotto anche in Vergara 1978, pp. 141-143. Da segnalare in particolare la presenza di Annibal Caro, con due elegie.

§ 89. A prescindere dalla varia fortuna dei rifacimenti veri e propri di metri latini in italiano (sui quali cfr. §§ 161-174, 248-258), il nuovo modo di considerare la metrica italiana, con riferimento non solo alla tradizione romanza, ma anche e soprattutto alla poesia classica, comporta sin dalla fine del Quattrocento un'attenzione alla struttura interna dell'endecasillabo (il *verso* italiano per eccellenza) che non ha riscontro nella trattatistica metrica precedente. Non basta, scrive Lorenzo de' Medici nel *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti*, che un verso abbia undici sillabe per essere un endecasillabo; anzi la poesia volgare comporta regole anche più difficili di quella latina:

E' mi pare ne' versi latini sia molto maggiore libertà che non è ne' volgari, perché nella lingua nostra, oltre a' piedi, che più tosto per natura che per altra regola è necessario servare ne' versi, concorre ancora questa difficultà delle rime, la quale, come sa chi l'ha provato, disturba molte e belle sentenzie, né permette si possino narrare con tanta facilità e chiarezza. *E che il nostro verso abbia e suoi piedi, si prova perché si potrebbono fare molti versi contenenti undici sillabe, sanza avere suono di versi o alcun'altra differenzia dalla prosa.* Concluderemo per questo il verso vulgare essere molto difficile, e, tra gli altri versi, lo stile del sonetto difficillimo, e per questo degno d'essere in prezzo quanto alcuno degli altri stili vulgari[134].

Che cosa, dunque, rende undici sillabe un vero verso, e non un segmento di prosa? La regola viene fornita da Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (edite nel 1525). Il valore esemplare della versificazione di Petrarca è già un fatto evidente nella poesia lirica; ma Bembo va oltre, ponendo la poesia volgare sotto l'autorità di Petrarca esplicitamente indicato come 'classico', e deducendo quindi dall'uso petrarchesco una grammatica essenziale dell'endecasillabo. Questa prima formulazione esplicita, e così essenziale ed efficace, di ciò che è davvero obbligatorio nell'endecasillabo canonico giustificherebbe di chiamare 'legge di Bembo' quanto si è enunciato sull'accento obbligatorio dell'endecasillabo nel primo capitolo ('devono essere toniche o la quarta o la sesta sillaba, mai entrambe atone'), e che Bembo dice con le parole seguenti (*Prose*, II XV):

...nel verso puossi gli accenti porre di modo che egli non rimane più verso, ma divien prosa, e muta in tutto la sua natura, di regolato in dissoluto cangiandosi; come sarebbe, se alcun dicesse: *Voi, ch'in rime sparse ascoltate il suono*; e *Per far una sua leggiadra vendetta*; o veramente *Che s'addita per cosa mirabile*, e somiglianti. Ne' quali mutamenti, rimanendo le voci [parole] e il numero delle sillabe

[134] P. 151 (corsivo aggiunto). Sull'importanza di questo passo cfr. Martelli 1984, p. 529. Val la pena di citare quanto alla storia del sonetto alcune righe della p. precedente: «La brevità del sonetto non comporta [tollera] che una sola parola sia vana, e il vero subietto e materia de' sonetti, per questa ragione, debba essere qualche acuta e gentile sentenzia, narrata attamente e in pochi versi ristretta, fuggendo la obscurità e durezza. Ha grande similitudine e conformità questo modo di stile con lo epigramma, quanto allo acume della materia e alla destrezza dello stile, ma è degno e capace il sonetto di sentenzie più gravi, e però [perciò] diventa tanto più difficile». Il confronto con l'epigramma significa nobilitazione del metro in rapporto con la poesia classica; quanto a questo, il sonetto subirà la concorrenza del madrigale, cfr. le osservazioni del Minturno citt. al § 98n.

intero, non rimane per tutto ciò [ciò nonostante] né forma né odore alcuno di verso. E questo per niuna altra cagione adiviene, se non per lo essere un solo accento levato del suo luogo in essi versi, e ciò è della quarta o della sesta sillaba in quelli, e della decima in questo. *Che con ciò sia cosa che a formare il verso necessariamente si richiegga che nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba siano sempre gli accenti*, ogni volta che qualunque s'è l'una [ogni volta che una qualunque] di queste due positure non gli ha, quello non è più verso, comunque poi si stiano le altre sillabe[135].

§ 90. Una più complessa grammatica dell'endecasillabo è nella seconda divisione della *Poetica* di Trissino (ed. nel 1529). Per quest'ultimo i due versi italiani che veramente contano, l'endecasillabo e il settenario, sono equivalenti rispettivamente al trimetro e al dimetro giambici latini; ne nasce una descrizione in termini di 'misure', in cui ogni misura è formata da 2 'piedi' invariabilmente di 2 sillabe: giambo (atona-tonica), trocheo (tonica-atona), spondeo (due toniche consecutive), pirrichio (due atone consecutive). Una serie di regole poste per quanto riguarda la sostituzione dei giambi con altri piedi, nelle diverse misure, serve ad escludere che un endecasillabo possa mancare sia dell'accento sulla 4ª sia dell'accento sulla 6ª sillaba. Per esempio «fiera stella, che 'l giovenile errore» «non può stare per non avere risonanzia [perché non suona], quantunque habbia le undeci sillabe e le tre misure» (p. 55). Poco apprezzato l'endecasillabo accentato sulla 4ª e 7ª sillaba anziché sulla 4ª e 8ª; la censura non risparmia Petrarca, il cui verso «Io mi vivea di mia sorte contento»[136] sarebbe stato «più sonoro» con *virtù* al posto di *sorte* (cioè con l'accento sull'8ª). È utile a descrivere la sensibilità prosodica di Trissino, più precisamente il suo modo di individuare le sillabe portatrici d'accento, il fatto che egli non prenda in considerazione né, nel primo caso, l'accento secondario di *giòvenìle*, né, nel secondo, *mia* come possibile sesta tonica, come invece probabilmente è per Petrarca (cfr. §§ 30, 128).

Una codificazione delle regole relative alla collocazione dell'accento in tutti i versi, non nel solo endecasillabo, si trova nell'*Arte poetica* del Minturno (1563), pp. 359-361:

> Ogni verso adunque per se, convien, che non sia sciolto, ma ristretto da quei legami di numeri, senza i quali il corso di lui, non che di sconcio, e disordinato, e dispiacevole, ma di stroppiato, ed attratto, e zoppo sarebbe. Sono questi legami, di ch'io parlo, nel verso, il quale abbia gli accenti e le pose della voce, dove convengono...

Il quinario, secondo Minturno, deve avere l'accento sulla 2ª sillaba (ma si noti l'esempio addotto, «non per mio grato», dove la collocazione

[135] (Corsivo aggiunto). Resta naturalmente il problema di definire in che senso una sillaba si possa dire tonica per il metro, e di questo, appunto, si è discusso nel primo capitolo.

[136] Così nella *Poetica* (p. 64), «I' mi vivea» nelle edd. moderne (*Rvf.* 231, 1). Sull'avversione cinquecentesca all'endecasillabo di 4ª-7ª-10ª cfr. le osservazioni di Ghinassi 1961 sull'attività correttoria di Tizzone Gaetano da Pofi precisamente a questo proposito, pp. 79-83.

dell'accento interno è del tutto aleatoria); il settenario sulla 4ª, o sulla 3ª, o sulla 2ª; l'ottonario sulla 3ª, «e le più volte anche nella quinta»; l'endecasillabo sulla 6ª o sulla 4ª, e se lo ha sulla 4ª, anche sull'8ª («men di tutti sarà legato» l'endecasillabo di 4ª cui manchi l'accento sull'8ª, per es. «Se la mia vita da l'aspro tormento»: è lo stesso fastidio di Trissino per l'endecasillabo di 4ª-7ª-10ª).

§ 91. Trissino propone l'endecasillabo sciolto per il poema epico, ma la poesia epica resta legata all'ottava rima; in ottave sono tutti i grandi poemi (epici o più genericamente narrativi) del Cinquecento e del Seicento, l'*Orlando Furioso*, la *Gerusalemme Liberata*, l'*Adone*, e molti altri oggi meno noti, sebbene qualche eccezione importante debba essere citata, come *Il mondo creato* di Torquato Tasso, in endecasillabi sciolti. La fortuna dell'endecasillabo sciolto è invece molto più sicura nelle traduzioni dai classici, la più importante delle quali è l'*Eneide* di Annibal Caro, scritta fra il 1563 e il 1566, edita postuma nel 1581, modello di una tradizione che comprende l'*Iliade* di Vincenzo Monti e l'*Odissea* di Ippolito Pindemonte. Importanti sono, nel Settecento, le traduzioni in endecasillabi sciolti dai poeti inglesi, come per es. quella di Antonio Conti del *Riccio rapito* di Alexander Pope (1724, edita nel 1756), quella di Paolo Rolli del *Paradiso perduto* di Milton (1735), quella di Melchiorre Cesarotti dell'*Elegia di Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna* (edita nel 1772); l'endecasillabo sciolto è il metro base del rifacimento in parte polimetrico delle *Poesie di Ossian* da parte di Cesarotti (1763, 2ª ed. ampliata 1772), testo che ebbe una forte funzione di stimolo, anche metrico, sugli sviluppi della poesia italiana alla fine del Settecento.

Nelle traduzioni, l'endecasillabo sciolto si affianca con successo, sostituendola nel lungo periodo, alla forma tradizionale della terza rima; così è anche nel genere stilisticamente medio della poesia didascalica, dopo gli inizi di Giovanni Rucellai e Luigi Alamanni, attraverso, per es., l'*Arte poetica* di Girolamo Muzio, del 1551, fino ai numerosi poemetti didattici settecenteschi, come per es. *La coltivazione del riso* di Gian Battista Spolverini, del 1758, subendo però dalla metà del Cinquecento la forte concorrenza dell'ottava (spinta anche dal grande successo dell'Ariosto: cfr. Bucchi 2009)[137]. L'altro genere proprio dell'endecasillabo sciolto, anch'esso in concorrenza con la terza rima (per es. della satira ariostesca) è quello satirico-morale, quello per es. dei *Sermoni* di Chiabrera, versioni moderne dell'epistola oraziana; questa tradizione giunge ai *Versi sciolti di tre eccellenti autori moderni* (Francesco Algarotti, Saverio Bettinelli, Carlo Innocenzo Frugoni), del 1757, e al *Giorno* di Parini (il *Mattino* esce nel 1763, il *Mezzogiorno* nel 1765), testo decisivo per la moderna codifi-

[137] «Dalla metà del Cinquecento, e per oltre due secoli, l'ottava contese allo sciolto, pur se spesso su posizioni di retroguardia (ma comunque significative per la storia del gusto e della lettura), la resa in volgare dei poemi narrativi antichi e moderni» (Bucchi 2009, p. 148, cfr. n. 18 per una serie di traduzioni cinquecentesche, e tutto il saggio per la concorrenza fra sciolto e ottava – fra poesia senza rima e poesia in rima – nelle traduzioni e nella poesia narrativa).

cazione dell'endecasillabo sciolto come metro principale della poesia di ampio respiro[138].

§ 92. Le discussioni sulla poesia in rima o senza rima che accompagnano la storia dell'endecasillabo sciolto (per le quali si può rimandare a Martelli 1984) interessano perché indicative di problemi più volte ricorrenti nella riflessione sulla poesia. Esse riguardano da un lato la poesia discorsiva (ma soprattutto la poesia epica e il genere 'sublime' del poema 'eroico'), dall'altro la poesia drammatica. Alla poesia lirica, accanto alle forme 'legate' della canzone, dell'ode, della canzonetta (§§ 93 ss.), è aperta piuttosto la via della libera alternanza di endecasillabi e settenari (madrigalistica o idillica), non senza rima, ma con rime accordate liberamente (§§ 98-99)[139].

Il discorso rimato, afferma Trissino nel passo citato al § 87, non solo è monotono, ma è cosa «totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle construzioni». Apparentemente, questa è una ripresa del vecchio luogo comune che opponeva la prosa (non il verso sciolto) alla poesia (ovviamente rimata), che impedisce di esprimersi liberamente e compiutamente; ma in realtà Trissino cerca non una forma più libera, ma una forma più elevata perché più prossima alla poesia classica: e la colpa irrimediabile della rima è di non appartenere a quella poesia. Il problema è che, uscendo da una tradizione in cui l'arte della rima è un ingrediente essenziale della versificazione, il verso senza rima appare troppo 'facile' e troppo simile alla prosa, il contrario di una forma elevata adatta alla poesia epica: ed è questo l'argomento principale degli oppositori, come il Giraldi Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554)[140]. Quest'ultimo ha buon gioco nell'utilizzare in contrario un argomento addotto a favore dell'endecasillabo sciolto per la poesia drammatica: esso permette di seguire l'esempio degli antichi, i cui versi teatrali (i metri giambici e trocaici) sono simili al parlare comune, a differenza dei versi epici e lirici (e su questo punto anche il Giraldi concorda)[141].

Ancora nel Settecento, l'obiezione è che, senza rima, il verso sembra prosa, come osserva Quadrio (I, p. 725):

[138] Sugli sciolti didascalici del Cinquecento cfr. Soldani 1999. Sui *Versi sciolti* cfr. Di Ricco 1997. Sulla relazione, soprattutto metrica, fra il *Giorno* di Parini e la tradizione didattica cfr. Tizi 1988 e 1988-89.

[139] Frugoni, nota Martelli 1984, p. 612, amplia decisamente il campo della poesia cui può applicarsi il verso sciolto includendovi generi prima riservati all'ode, epitalami, canti encomiastici, elegie funebri e componimenti in nascita.

[140] Cfr. i due passi cit. da Martelli 1984 alle pp. 533 e 542-543.

[141] Si veda per es. l'*Arte poetica* del Minturno, p. 67: «Laonde [gli antichi] fecero elezione de' versi, che da se stessi vengon fatti nel ragionare. Né, perché le rime sieno dal parlar comune molto differenti [poiché le rime sono molto diverse dal parlare comune], non si troverien versi nella nostra lingua a quello somiglianti. Di che avvedendosi alcuni fecero la Scenica lor Poesia in versi nudi, e senza consonanze, i quali Sciolti chiamarono». Allo stesso scopo risponde secondo Minturno l'endecasillabo sdrucciolo. Per la poesia scenica Minturno ha una diversa proposta, cit. in n. al § 99.

...bisogna confessare che la rima nelle poesie italiane è così necessaria, che senza essa... il verso rimane tanto simile alla prosa che non pare verso: tant'è egli senza grazia e dolcezza e dignità eroica...

Meritevole di citazione, perché radicale (e anche perché formulato, nel caso citato, l'anno dopo la stampa del *Mattino*), è il rifiuto di Baretti contro la *poltroneria* e la *scempiaggine* del verso sciolto, contrario alla natura della poesia italiana, che vuole la rima come la poesia latina vuole la struttura quantitativa:

Virgilio, che era ubbidiente alla voce della natura, si conformò senza farselo dire due volte all'indole della sua lingua e poesia, e infilzò esametri a centinaia uno dopo l'altro senza stancarsi, contentandosi di solamente andarne variando i piedi, mettendo ora lo spondeo dinanzi al dattilo, ed ora il dattilo dinanzi allo spondeo; e con tale solennissima uniformità si è meritato un Mecenate in ogni leggitore. L'Ariosto e il Tasso anch'essi, che erano due galantuomini amici della loro lingua e della loro poesia, dietro ad un'ottava ne scrissero un'altra, e poi un'altra, contentandosi di variare le rime e tratto tratto qualche accento, qualche posatura qui e qua; e così facendo divennero la delizia non meno che la superbia principale della loro Italia...
Il verso sciolto è un verso inventato dall'arte, e non dettato dalla natura della nostra lingua, e non suggerito dall'indole della nostra poesia. Se il verso sciolto fosse naturale alla nostra lingua, se fosse, dirò così, figlio dell'indole della poesia nostra, i nostri poeti l'avrebbero trovato almeno due secoli prima che nascesse il Trissino suo inventore. Que' nostri primi poeti l'avrebbero trovato senza studio e senza fatica, come senza studio e senza fatica trovarono le rime, perché la natura della lor lingua e l'indole della poesia loro l'avrebbero ab inizio suggerito loro, come lor suggerirono le rime senza che si tormentassero il cervello a cercarle. Il bell'onore che si fece quel Trissino a introdurre questa poltroneria di questo verso sciolto nella sua contrada! La poesia nostra ha veramente fatto un maraviglioso acquisto, acquistando questa scempiaggine del verso sciolto! Sia però ringraziata la natura, la quale ci rende avversi al leggere quella stucchevole tiritera di quella sua *Italia Liberata*...[142]

«Conservatore cieco» Baretti, come scrive Fubini 1965, p. 45, «incapace di riconoscere possibilità di poesia fuori dei soliti schemi», e fuori tempo, quando la mentalità razionalistica, che trova la rima una semplice assurdità nella poesia discorsiva (ma non in quella lirica), si somma all'atteggiamento classicistico già cinquecentesco, che trova la rima non classica. Egli coglie però un aspetto reale della storia del verso sciolto, 'inventato dall'arte', cioè il fatto che la legittimazione del verso sciolto passa attraverso un assiduo lavoro di ricerca stilistica, intorno alla varietà delle figure accentuative e delle strutture sintattiche, e del rapporto fra sintassi e schema metrico, con il ricorso sistematico all'*enjambement* per mantenere una tensione ritmica che la mancanza della rima rende altrimenti problematica; tutto ciò, insomma, che ne fa una forma 'difficile'.

[142] «La Frusta letteraria», XIII, 1° aprile 1764 (I, pp. 348-349). Il contesto è una stroncatura del poema di Zaccaria Betti *Del baco da seta*. Del *Mattino* Baretti loda nella stessa pagina le «belle e buone cose» di cui è pieno, ma della forma loda solo la brevità.

Così per es. si esprime Scipione Maffei in uno scritto del 1736 (Placella 1969, p. 155):

Che sarebbe per cagion d'esempio de' Latini versi e de' Greci, se non fossero incatenati, e se il senso non passasse quasi sempre d'uno in altro, ma finisse col verso stesso, o regolarmente di due in due, o di tre in tre? Ora l'istesso pregio di quasi continua legatura può conseguire il nostro sciolto, che non ha parimente legge alcuna di posature, onde può incatenarsi all'istesso modo, con che si verrà ancora a supplire al difetto dell'essere alquanto più corto...
I nostri sciolti possono in questo emular del tutto gli antichi, se avremo l'avvertenza di parimente variarne il rompimento, ora in uno ora in altro sito posar facendogli...

E così Francesco Algarotti, nel *Saggio sopra la rima*, del 1752:

A così fatta necessità [della rima, nelle altre lingue moderne] non va già sottoposta la lingua italiana, figliuola primogenita della latina, e congiunta di qualche affinità con la greca. In essa lingua varia sonorità di parole, una prosodia non muta ma espressa, e libertà di sintassi non picciola; essa riceve volentieri le figure grammaticali, è ricca di vocaboli e di maniere, non manca di ardiri, ha un dizionario tutto poetico,

Omnia transformat sese in miracula rerum.

Lo che fa sì, che ne' nostri versi, anche senza la rima, senza quella magia di orecchio, le fattezze si ravvisino del poeta... (p. 268).
Grandissima è la varietà che nasce negli endecasillabi dal cader della cesura ora in un luogo ed ora in un altro; e la maggiore loro estensione fa sì, ch'essi possano ricevere molte parole di varia misura e di varia sonorità, la cui differente combinazione unita alla differente cesura del verso risponda in certo modo alla differente mescolanza de' dattili e degli spondei nello esametro, o almeno metta nel suono de' nostri versi una notabilissima diversità... (p. 283).

Anche nella poesia teatrale, aggiunge Algarotti (p. 288), la rima dev'essere esclusa, per la 'naturalezza' che il teatro esige. È l'argomento che già si è segnalato; ma sarà da aggiungere che anche nella poesia teatrale l'endecasillabo sciolto può essere oggetto di complesse ricerche stilistiche, e che anzi le forme più ardue del verso sciolto settecentesco si trovano nell'endecasillabo tragico di Vittorio Alfieri[143].

[143] Sui modelli cui attinse Alfieri (le cui tragedie sono scritte a partire dal 1775) si veda questo passo della *Vita*, pp. 176-177 (note dei curatori): «...dovendo io scrivere in verso sciolto, anche di questo cercai di formarmi dei modelli. Mi fu consigliata la traduzione di Stazio del Bentivoglio [trad. della *Tebaide* pubbl. dal card. Cornelio Bentivoglio con lo pseudonimo di Selvaggio Porpora nel 1729]. Con somma avidità la lessi, studiai, e postillai tutta; ma alquanto fiacca me ne parve la struttura del verso per adattarla al dialogo tragico. Poi mi fecero i miei amici censori capitare alle mani l'Ossian del Cesarotti; e questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e m'invasarono. Questi mi parvero, con poca modificazione, un eccellente modello pel verso di dialogo. Alcune altre tragedie o nostre italiane, o tradotte dal francese, che io volli pur leggere sperando d'impararvi almeno quanto allo stile, mi cadevano dalle mani per languidezza, trivialità, e prolissità dei modi e del verso, senza parlare poi della snervatezza dei pensieri. Tra le men cattive lessi e postillai le quattro traduzioni del Paradisi dal francese [Agostino Paradisi, 1736-83, tradusse da Corneille e da Voltaire cinque tragedie, edite nel 1764], e la *Merope* originale

2.2.2. Canzone, ode, canzonetta

§ 93. Alle soglie del Cinquecento, il genere guida della poesia lirica in stile elevato è la canzone petrarchesca, nella forma della stanza di piedi e sirma, nonostante i margini di sperimentalismo (o più semplicemente di deviazione) che alcuni autori si concedono[144]. Questa forma, è da notare, si è imposta per l'esempio dei modelli illustri, non per la teoria esposta nel *De vulgari eloquentia*, dato che il trattato fu pochissimo noto per tutto il Trecento e il Quattrocento, fino alla riscoperta del Trissino all'inizio del Cinquecento[145]. Non sarà dunque senza significato, per comprendere gli sviluppi della canzone nel Cinquecento, il fatto che Bembo, che pure è uno dei pochi a conoscere il *Dve.*[146], trascuri del tutto la complessa descrizione dantesca della stanza, e dia invece della canzone una definizione molto più ampia:

...nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiero seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente [liberamente] componendo, s'ha prese (*Prose*, II xi).

In altre parole, dice Bembo, la canzone ammette qualunque schema di versi (purché siano endecasillabi e settenari) e di rime, purché tutte le stanze seguano il medesimo schema: e ciò mentre è proprio con l'esempio di Petrarca che egli insegna nelle *Prose* a modulare il rapporto fra endecasillabo e settenario, soli versi ammessi, combinando la «gravità» dell'endecasillabo con la «piacevolezza» e «dolcezza» del settenario, e così la «piacevolezza» che nasce dalla prossimità delle rime con la «gravità» che nasce dall'aumentare la distanza fra di esse entro limiti ragionevoli (4 o 5 versi, con l'eccezione della sestina).

del Maffei [la *Merope*, del 1713, "era celebrata come l'unico capolavoro del teatro tragico italiano"]. E questa, a luoghi mi piacque bastantemente per lo stile, ancorché mi lasciasse pur tanto desiderare per adempirne la perfettibilità, o vera, o sognata, ch'io me n'andava fabbricando nella fantasia».

[144] Si veda la sintesi di Carducci 1902, p. 10: «Tentarono, è vero, alcuni, individualmente, di recare qualche novità, o per ignoranza o per vaghezza, o per eccesso o per difetto, nella struttura fondamentale della stanza: Luigi Pulci e più arditamente e con migliore e maggiore arte Matteo Maria Boiardo, allargando e ampliando le parti; Andrea da Basso, semplificando e uniformando il sistema del rimare; Antonio da Cornazzano, restringendola nelle proporzioni e nell'andatura della canzonetta; Pandolfo Collenuccio, allargandola a più libera disposizione e con altezza d'intonazione d'un classico stoicismo, quasi precorrendo al rinnovamento operato nel 1820 dal maggior marchigiano, il Leopardi. E così si venne al Cinquecento». Di Pandolfo Collenuccio si veda lo schema di una canzone cit. da De Robertis 1966, p. 630, *Qual peregrin nel vago errore stanco*: ABbA c DEeD FfCGgHH. Rispetto alla struttura petrarchesca, i due piedi di tre endecasillabi e un settenario al terzo posto sono intervallati da un settenario che anticipa una rima della sirma.

[145] Cfr. Mengaldo 1968, pp. XVII-XXI.

[146] Il ms. Vat. Reg. lat. 1370 contiene (cc. 17-54) una copia eseguita per Bembo del ms. posseduto da Trissino, il n. 1088 della Biblioteca Trivulziana di Milano (Mengaldo 1968, p. CVI).

Canzoni 'regolari', di impianto petrarchesco, si continuano a scrivere lungo tutto il Cinquecento e ben oltre[147], sino alle riprese, di gusto antiquario-filologico, di Carducci e di D'Annunzio. Nella grammatica del genere trovano però posto, e più frequentemente che nella tradizione tre-quattrocentesca, stanze nelle quali la tripartizione petrarchesca di piedi e sirma è accennata dalle divisioni sintattiche e retoriche, ma, più frequentemente di quanto avveniva nel Tre-Quattrocento, non dà luogo ad una esatta divisione metrica[148]. Tra Sei e Settecento si possono citare per es. le canzoni di Vincenzo Filicaia, o quella di Eustachio Manfredi, *Donna, ne gli occhi vostri* (cit. al § 196). O, ancora, canzoni settecentesche nelle quali è alto il numero delle rime irrelate, per es. quella del Savioli *Per il passaggio in Ispagna di Carlo Terzo* (cfr. § 196: così in altre nove canzoni del Savioli, come nota Bigi 1993, p. 298). Parallelamente, un incrocio fra la canzone petrarchesca e le forme del discorso libero in endecasillabi e settenari (cfr. §§ 98-99) è ravvisabile nella 'canzone a selva' di Alessandro Guidi, ripresa per es. da Tommaso Crudeli, in stanze di varia estensione, ognuna con libero schema di versi (endecasillabi e settenari) e di rime: la corrispondenza con il modello illustre è evidentemente solo di ordine retorico (cfr. § 196).

§ 94. Le nuove direzioni verso cui si orienta la canzone dal Cinquecento hanno in comune il fatto che al modello della poesia petrarchesca si affianca il modello della poesia classica: la canzone diventa o d e, sinonimo greco di 'canzone' che indica un diverso orientamento della cultura metrica. Da un lato, *ode* è quella di Pindaro: come ricorda Carducci 1902, pp. 14-15, alle edizioni di Pindaro del 1511 (Venezia, Aldo Manuzio) e del 1513 (Roma, Caliergi) fa seguito la sperimentazione dell'o d e p i n d a r i c a da parte di Trissino nei cori della *Sofonisba* (scritti a partire dal 1513) e nelle *Rime* (edite nel 1520 e nel 1529), di Luigi Alamanni negli otto *Inni* «al cristianissimo re Francesco Primo» (editi nel 1532), del Minturno nelle due canzoni dedicate nel 1535 «a Carlo V vincitore e trionfante dell'Affrica». Nella forma dell'ode pindarica (cfr. § 245) la stanza petrarchesca è moltiplicata per tre, formando una sorta di 'superstanza', le cui parti (s t r o f e, a n t i s t r o f e ed e p o d o) sono dette dall'Alamanni *ballata*, *contraballata* e *stanza*, dal Minturno *volta*, *rivolta* e *stanza*; il principio (teorizzato per es. dal Minturno nell'*Arte poetica*, p. 182) è che le due prime parti si corrispondano fra loro per tipo di versi e schema delle rime, che la terza innovi, e che il tutto si ripeta più volte (da 4 a 19, secondo il Minturno)[149]. A parte il travestimento pindarico

[147] Gorni 1993 [1984], p. 52, individua nell'opera di Torquato Tasso il culmine e l'esaurimento della fortuna della canzone petrarchesca 'regolare' (con stanze canoniche di piedi e sirma); «dopo il Tasso, con poche eccezioni, la canzone canonica non sarà altro che un monumento isolato e solenne tra le rime di più agile impianto delle nuove raccolte poetiche».

[148] Già Bembo ha uno schema irregolare, quello di *Felice stella il mio viver segnava*, 2 stanze ABbA CC BDdB EABEFFGGH(h_5)A, con in più il cambio, nella seconda stanza, del distico FF in Ff.

[149] Sulla struttura pindarica nella poesia classica cfr. Perosa 1934.

e l'aumento delle dimensioni, la struttura triadica richiama ancora la tripartizione della stanza petrarchesca di piedi e sirma, come fa notare Chiabrera nel dialogo *L'Orzalesi, ovvero della tessitura delle canzoni*; ma le tre parti possono non essere più forme di stanza petrarchesca, e tali non sono nelle pindariche di Chiabrera (cfr. per es. §§ 245, 263), come in più tarde sperimentazioni (la più importante si può ravvisare nella forma triadica di molte *Odi* pascoliane: cfr. § 246).

§ 95. L'altra autorità, che esercita sulla forma della canzone-ode un effetto opposto, semplificante, è Orazio; non necessariamente nel senso di una trasposizione diretta dell'ode oraziana in strofe di 4 versi, ma prima di tutto nel senso di un incentivo alla riduzione della stanza e alla soppressione delle articolazioni interne. Su questa via si muove già Bembo negli *Asolani*[150], ma il primo importante sperimentatore è Bernardo Tasso, il quale «nelle sue liriche, variamente ampliate e rielaborate tra il 1531 e il 1560», si mostra «verseggiatore di gusti meno convenzionali e di tecnica più curiosa [del figlio Torquato, cultore della canzone petrarchesca], educata su modelli oraziani» (Gorni 1993 [1984], p. 52). La tecnica sperimentata da Bernardo Tasso comporta stanze brevi di endecasillabi e settenari, indivisibili e liberamente costruite (ma rispettose del principio enunciato da Bembo, che tutte le stanze abbiano la stessa struttura della prima), per es. aBabB[151], o aBbaA[152]. Questo modo di costruire la stanza non ha un successo immediato, ma è ripreso sulla fine del secolo da Chiabrera. Come fa notare Carducci 1902, pp. 25 e 29, dopo le due edizioni delle *Canzoni*, del 1587 e del 1588, Chiabrera pubblica nel 1591 una edizione di *Canzonette*, contenente «tutte quelle canzoni che erano state composte in strofe di sei versi misti endecasillabi e settenari, con giunta di nuove della medesima composizione, escluse tutte le altre composte di strofi maggiori». Negli *Scherzi e canzonette morali*, del 1599, «le canzonette morali sono odi di andamento oraziano a strofe di endecasillabi tetrastiche», cioè in quartine di endecasillabi rimati ABAB o ABBA (cfr. § 247), un 'naturale' equivalente italiano della strofa oraziana di 4 versi. Attraverso le esperienze di Chiabrera, di Fulvio Testi[153], di Giambattista Marino, l'elaborazione della stanza di endecasillabi e settenari giunge fino a Parini[154].

[150] Sono già 'odi', secondo il commento di Dionisotti, le 'canzoni' (così dette da Bembo, nel senso di 'testi da cantare') *Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco* e *Io vissi pargoletta in doglia e 'n pianto*, entrambe di 3 quartine ABBA, *Quand'io penso al martìre*, di 3 quartine aBbA, *Voi mi poneste in foco*, di 4 stanze aBABbbB.

[151] Questo schema viene ripreso in Spagna da Garcilaso, e diventa una forma fissa con il nome di *lira* (Elwert 1973, p. 155); cfr. l'es. al § 247.

[152] *Già il freddo orrido verno*, cit. da Gorni 1993 [1984], pp. 52-53.

[153] Il quale, nelle *Poesie liriche* edite nel 1636 e, in edizione ampliata, nel 1645, riprende da Chiabrera «i metri, l'endecasillabo tetrastico e la combinazione di endecasillabi e settenari a coppie nella strofe di sei versi e a volte di terzetti nella strofe di nove» (Carducci 1902, p. 45).

[154] In forme di varia lunghezza e complessità: *L'innesto del vaiuolo*, ABbCaddCC, *La laurea*, AbAbcDDcEE, *La recita de' versi*, aBaBcC, *La tempesta*, aBbaA, *La magistratura* e *In morte del maestro Sacchini*, entrambe aBbAcC, *La gratitudine*, AbbAcDDcEE; su questa linea, che risale al Cinquecento, si colloca anche la forma più originale tra quelle

§ 96. Un'imitazione più 'precisa' dell'ode oraziana esiste già prima del Cinquecento, nella s a f f i c a[155] che costituisce la terza parte della *Scena* del Dati, presentata al Certame coronario del 1441 (esempio cit. al § 249). Rimasti senza seguito gli esperimenti patrocinati da Claudio Tolomei e dal Minturno, è produttiva nel Cinquecento la scoperta di corrispondenze più o meno profonde tra il verso italiano e quello latino, tali da rendere il primo utilizzabile, in varie combinazioni, per riprodurre i sistemi strofici latini. È con questo spirito che Trissino descrive l'endecasillabo piano come un trimetro giambico catalettico, e gli autori di commedie, come per es. Ariosto, impiegano l'endecasillabo sdrucciolo come equivalente del trimetro giambico acatalettico (cfr. § 166).

Chiabrera è il primo a sperimentare con successo una trasposizione italiana degli schemi oraziani, rinunciando a riprodurre la quantità, ma imitando ciò che invece è imitabile, vale a dire il numero delle sillabe (che nelle forme liriche oraziane è sostanzialmente costante) e, approssimativamente, il ritmo, con un accorto 'montaggio' di versi italiani: nell'alcaica il doppio quinario (piano-sdrucciolo), il novenario, il decasillabo[156]; nell'asclepiadea il doppio quinario (con entrambi gli emistichi sdruccioli), l'endecasillabo sdrucciolo, il settenario sdrucciolo, il settenario piano[157]. L'esperienza di Chiabrera resta esemplare per i poeti che dopo di lui imitano le forme metriche della poesia classica, in particolare Rolli e Fantoni[158];

sperimentate da Parini nelle *Odi*, quella della *Caduta*, abaB (cfr. Beltrami 1971). Su Parini cfr. Zucco 1999.

[155] Per le forme metriche latine che qui si citano cfr. i §§ 249-258 e il *Glossario metrico*.

[156] Il decasillabo dell'alcaica di Chiabrera evita l'accento di 6ª, per mantenersi vicino al ritmo del decasillabo alcaico oraziano; ma si noti che all'epoca il decasillabo 'manzoniano' con accenti di 3ª-6ª-9ª non è un tipo preponderante: cfr. § 131.

[157] Per una grammatica elementare di queste forme metriche cfr. §§ 164-174 (tipi di verso) e §§ 248-258 (tipi strofici).

[158] Giovanni Fantoni (le cui odi furono stampate la prima volta nel 1782, quindi ristampate con aggiunte e rifacimenti, in vita dell'autore, fino al 1803, ed ebbero l'edizione più ampia dopo la morte del poeta, nel 1823, a cura del nipote Agostino) è tra Chiabrera e Carducci il più assiduo sperimentatore di forme 'barbare' (l'aggettivo è in un articolo uscito sugli *Annali di scienze e lettere* del 1810, molto critico nei confronti dei suoi versi, che fu attribuito a Foscolo, ma quasi certamente a torto: cfr. Santini 1933, pp. XXXIX-XL; l'art. è edito alle pp. 413-416; p. 415: «...barbari si dovrebbono a ragione chiamar pure coloro che, a dispetto della natura, volessero, per esempio, ridurre l'italiana [poesia] in esametri, la francese in verso sciolto, la spagnuola in alessandrini e l'inglese in isdruccioli, e commettere altre simili scelleratezze poetiche...»). Rispetto alla metrica barbara di Carducci, quella di Fantoni (come in fondo quella di Chiabrera) manca del senso carducciano della distanza irrevocabile della poesia antica (il «desiderio vano de la bellezza antica» di *Nella piazza di San Petronio*): «...nessun tremito, nessuna accorata nostalgia per un passato irrevocabile nel Fantoni, il cui lavoro ha tanto spesso per risultato dei veri e propri calchi. Diremmo piuttosto che egli miri, quasi polemizzando con gli oraziani del tempo suo, a un contatto più diretto col poeta antico, a trasportarlo quasi di forza nel mondo contemporaneo nella sua interezza, vale a dire coi suoi giri di frase e i suoi ritmi, e insieme a renderlo vivo ed attuale» (Fubini 1965, p. 50). Pur nel risultato assai più artificioso di quello carducciano, i metri di Fantoni, con apparente paradosso, sono più 'italianizzati' di quelli di Carducci, come si vede per es. nella forma dell'alcaica con i due settenari a rima baciata (cfr. § 250), o nell'uso frequente della saffica rimata (cfr. § 249). Per una descrizione dei metri del Fantoni cfr. Bellato 2006.

ma sarebbe restata marginale, nella storia della poesia italiana, se non fosse che proprio alle forme di Chiabrera, piuttosto che a quelle di Fantoni, si rivolge Carducci con le *Odi barbare*[159]. È solo con queste ultime che la metrica 'barbara' propriamente detta, quella votata al rifacimento delle forme metriche classiche, diventa per un breve periodo, nella stagione che precede la fine della versificazione regolare, un tema centrale della poesia italiana[160]. Ben più importanti sono i legami 'informali', di cui si è detto nei paragrafi precedenti, fra lo sviluppo delle forme metriche propriamente italiane e l'influsso dei modelli classici (l'endecasillabo sciolto come equivalente, non rifacimento, dell'esametro, le forme della canzone ridotta a ode di endecasillabi e di endecasillabi e settenari).

§ 97. Il nome di un altro classico, Anacreonte, può essere aggiunto a quelli di Pindaro e di Orazio come eponimo di una diversa via percorsa da Chiabrera, assai più importante delle altre nello sviluppo metrico della poesia lirica italiana successiva. In realtà il nome è fittizio, perché si tratta delle odi greche, di argomento 'leggero', conviviale e amoroso, falsamente attribuite ad Anacreonte in appendice all'*Antologia* di Costantino Cefala e pubblicate da Henri Estienne nel 1554; e il gusto e le stesse precise forme metriche cui guarda Chiabrera appartengono alla poesia francese dei poeti della *Pléiade* e soprattutto di Ronsard, e in genere alla poesia musicale francese che nel Cinquecento gode di larga diffusione in Italia[161]. Non solo: ma il rinnovamento metrico-musicale tra Cinque e Seicento (Chiabrera, Ottavio Rinuccini) si appoggia anche sugli sviluppi di una viva tradizione canzonettistica popolareggiante (che non vuol dire popolare) che si serve in modo assai libero delle forme del madrigale, della barzelletta, della frottola, dello strambotto, e anche di forme difficili da ridurre a schemi più precisi[162].

La c a n z o n e t t a, o 'anacreontica', di Chiabrera, cui spetta il nome di o d e-c a n z o n e t t a almeno per i testi di maggiore impegno[163], è

[159] Si noti che Carducci adotta numerose forme fantoniane al di fuori delle *Odi barbare* (cfr. § 104), ma in queste ultime esclude Fantoni e innova, oppure si rivolge a Chiabrera.

[160] O, come scrive Contini 1970 [1969], p. 589, «I tentativi, pur interessantissimi, di riproduzione della metrica greco-romana nel Quattro e Cinquecento si citerebbero ora quale semplice curiosità erudita se non fossero stati interpretati dal Carducci come un precorrimento della sua propria poesia 'barbara'».

[161] «Assai copiosi sono i manoscritti del Cinquecento che attestano la diffusione immensa delle canzonette musicali francesi in Italia» (Calcaterra 1926², e v. le pp. successive su questo argomento). Sull'importanza dei modelli di Ronsard e dei poeti della *Pléiade* su Chiabrera cfr. Neri 1920.

[162] Tra queste, le varie forme della canzone v i l l a n e s c a, e della v i l l a n e l l a, in particolare della 'villanesca alla n a p o l i t a n a' (cfr. § 81), e le forme settentrionali, per es. quelle della v i l l o t t a friulana, oltre alle continuazioni della v e n e z i a n a, o giustiniana (cfr. Calcaterra 1926). Queste forme, caratterizzate non tanto dal punto di vista metrico (sotto questo profilo si può rilevare l'uso per lo più di quartine o distici, quando non si ricorra più precisamente agli schemi sopra ricordati, o non se ne diano variazioni più o meno rilevanti), quanto dal punto di vista musicale, si continuano nella tradizione popolare dei secoli successivi, della quale non si può qui dare conto.

[163] Il termine 'anacreontica' ('canzoni anacreontiche' in Quadrio, II, p. 154) è troppo

un testo strofico che ammette l'uso di ogni tipo di verso (ma per lo più si preferiscono i versi brevi, cantabili e spesso scritti per essere davvero cantati), e perfino, sia pure raramente, la commistione dei parisillabi con gli imparisillabi (si vedano per es. i testi cit. al § 262). A questa caratteristica, già rivoluzionaria se si pensa che il metro può essere impiegato non solo nello stile leggero, ma anche in quello elevato (Chiabrera usa strofe di canzonetta in odi encomiastiche di struttura pindarica[164]), si aggiungono la commistione, frequentemente perseguita, di versi piani, tronchi e sdruccioli, e la possibilità di lasciare irrelati versi piani, talvolta versi tronchi e, molto frequentemente, versi sdruccioli: tanto che, di fatto, da Chiabrera in poi le uscite di verso sdrucciole vengono trattate come se rimassero tutte fra loro (sebbene le poesie di Chiabrera contengano anche rime perfette di versi sdruccioli). Una funzione frequentemente assegnata al verso tronco dai poeti successivi a Chiabrera consiste nel collegare fra loro le strofe, che in numerose canzonette vengono costruite a coppie.

L'introduzione sistematica di numerosi versi tronchi e rime tronche in questo genere di poesia ha una ragione musicale. I metri di Chiabrera corrispondono all'affermarsi nell'uso colto della musica tonale, al termine di un'evoluzione già in corso, ma meno visibile, nel Quattrocento. Scrive Zuliani 2009 (fondamentale per capire le ragioni di questa nuova metrica):

> Contrariamente a quanto avveniva in gran parte della musica antica, quella gregoriana *in primis*, il ritmo della nuova musica non è più subordinato alla prosodia del testo ed è diviso in battute regolari, accentate su una posizione fissa. Si tratta di un'innovazione caratteristica della musica europea, che ha introdotto una particolare «concezione "ritmica" del metro, di cui spesso sembrano inconsapevoli gli stessi musicisti occidentali» [Giannattasio 1998, pp. 111 ss.]. Le melodie di

limitativo, dato lo sviluppo della forma di cui si parla in tutti gli ambiti tematici e di stile; ma il termine 'canzonetta' (usato anche da Quadrio, ivi, p. 155) si presta naturalmente a confusioni (non evitate nemmeno da Chiabrera) con le forme della canzone in stanze ridotte di endecasillabi e settenari, e ancora con le forme di poesia per musica (per lo più, metricamente, ballate) di cui si è detto al § 81. La descrizione di Quadrio (ivi, p. 155) mette l'accento sulla 'facilità' del metro rispetto alla forma più severa della canzone: «queste canzonette si distinguono dalle altre Canzoni singolarmente in tre cose. La prima è, che quelle hanno le Stanze maggiori, e 'l loro periodo non si chiude, che per quantità considerabile di versi. Per contrario queste in minor numero assai di versi racchiudono il periodo delle loro Stanze. La seconda è che le Canzoni comuni son tutte composte di endecasillabi, e di settenari: e di quelli per l'ordinario in maggior quantità, che di questi: dove le Canzonette abbondano di versi rotti [cioè di versi minori dell'endecasillabo] molto più, che d'interi [endecasillabi]; ed ogni genere di versi ammettono e di tutte le forme. La terza differenza è che l'altre Canzoni ricevono comunemente l'Epodo, in fine almeno di tutte le Stanze [il congedo]; ma a queste Canzonette non s'è infino ad ora ancor fatto. *E quindi è forse pur derivato, l'esser queste oggi in grandissimo uso: perciocché picciole essendo, e molto più agevoli a comporsi, che l'altre; più per conseguenza si affanno esse alla natura degli Uomini nimici naturalmente della fatica*» (corsivo aggiunto).

[164] *Qual su la cetera*, strofe $S_5S_5S_5S_5S_5a_{5t}$, antistrofe $S_5S_5S_5S_5S_5a_{5t}$ epodo Bc_5c_5BdD; *Su questo scoglio*, strofe $a_5a_5bc_5c_5b$, antistrofe $d_5d_5ef_5f_5e$ epodo $S_5S_5fS_5S_5f$; *Omai fugge in Tracia il gielo*, strofe $a_8a_4b_8c_8c_4b_8$, antistrofe $d_8d_4e_8f_8f_4e_8$ epodo $g_8h_8h_8g_8i_8i_8i_8$.

> questo tipo tendono a concludere le frasi (e quindi i versi dell'eventuale testo) con una nota in tempo forte. Ciò vale in particolare per i periodi musicali e quindi per le strofe, che si concludono quasi sempre sulla nota tonica della melodia, ch'è quasi sempre nettamente accentata (p. 25).

Questo tipo di poesia per musica, le cui ragioni strutturali permangono anche nei testi non destinati ad essere musicati, richiede perciò un considerevole uso in rima di parole tronche, delle quali l'italiano di tipo toscano è piuttosto povero. Si motiva così l'uso della rima tronca in consonante, cioè con parole che possono offrire anche, e più 'naturalmente'[165], rime piane (*partir*: *finir* per *partire*: *finire*, *cuor*: *amor* per *cuore*: *amore* ecc.); un tipo di rima «già presente nella poesia italiana per musica a partire almeno dal Quattrocento, inizialmente come tratto dialettale veneto e poi come stilema diffuso dalla melodia» (Zuliani 2009, p. 115)[166]. Essenziale al funzionamento del modello metrico di Chiabrera (ivi, p. 29), l'uso della rima tronca in consonante diventa una caratteristica propria della lingua poetica italiana, fra quelle che fino all'Ottocento oppongono nettamente, nell'italiano, la lingua della poesia a quella della prosa, fino almeno all'uso di Carducci compreso, e sparirà solo con le innovazioni del linguaggio poetico di Pascoli e con il ritorno della poesia del Novecento, per lo più, ad una lingua prossima a quella della prosa[167].

La forma dell'ode-canzonetta di Chiabrera ha grandissima fortuna nella poesia per musica, nella quale è il metro dell'aria del melodramma e della cantata (maestro in questo genere è Metastasio), ma il suo svolgimento più importante dal punto di vista letterario tende a distinguersene fin dall'elaborazione dello stesso Chiabrera e ne è poi distinto (come nota Zuliani 2009, p. 151)[168]. Attraverso esperienze molto varie, in particolare

[165] La 'naturalezza', s'intende, sta nel fatto che la rima piana in questo caso non richiede alcun intervento sulla forma della parola; ma si noti che il troncamento in fine di verso incontra la censura classicistica di Quadrio, I, p. 661; e incontra poi la censura di Pascoli, proprio in nome della 'naturalezza', perché «ciò che è assurdo in prosa, non può essere ragionevole in versi» (cfr. § 108; § 152).

[166] L'origine della rima tronca in consonante dalle canzonette venete è stata suggerita per primo da Folena 1952, p. 40 (lo nota Zuliani 2009, p. 115), e poi sostenuta da Migliorini 1978, p. 273 (prima ed. 1960, p. 273): «L'espansione delle 'giustiniane' [cfr. § 81], aiutata dalla musica, ha fatto sì che si accogliesse, anche fuori dell'Italia settentrionale, l'apocope in consonante davanti a pausa ("Quel che in sogno tu me fai – fussel vero e poi mor*ir*"; in una barzelletta di Serafino [Aquilano] "Non mi negar, signora, – di sporgerme la m*an*")».

[167] Chiabrera è consapevole dell'importanza dell'innovazione, tanto che della rima in consonante parla tra le pochissime cose che dice della propria poesia nella breve *Vita* (p. LV): «di più avventurossi alle rime, e ne usò di quelle, le quali forniscono [finiscono] in lettera da' grammatici detta consonante, imitando Dante il quale rimò *Feton*, *Orizon*, in vece di dire *Fetonte*, *Orizonte*»; si noti il rinvio a Dante, autonobilitante, ma un poco mistificatorio, perché altro è il tipo di rime che Chiabrera mette in uso.

[168] «Ciò che [...] appare chiaramente nei metri chiabreriani, è la naturale tendenza della tradizione letteraria italiana verso il "divorzio fra musica e poesia" [allude alla fortunata formula di Roncaglia 1978 per la poesia del Duecento, cfr. § 48.2]: esso è già implicito in Chiabrera stesso, nel suo sforzo di teorizzazione poetica e in parte delle sue prove nei

di Rolli, o di Frugoni[169], l'ode-canzonetta occupa uno spazio letterario molto ampio, ed è disponibile, per es., per la poesia di impegno civile delle *Odi* di Parini, accanto alle forme derivate dall'ode in stanze di endecasillabi e settenari[170]. Da queste ultime, le forme dell'ode-canzonetta non sono sempre del tutto distinguibili sul piano del puro schema (gli schemi di tutti settenari piani, per es., sono ambigui fra i due tipi, se questi si dovessero, come non si devono, distinguere rigidamente); possono contare, per una distinzione, lo stile e la destinazione dei testi, ma l'esistenza di una zona di sovrapposizione è nei fatti, e dipende dal nuovo orientamento della metrica strofica: canzone-ode e ode-canzonetta formano un insieme più ampio che si contrappone alle sopravvivenze della canzone petrarchesca, e anche in questo caso non senza zone di sovrapposizione[171].

Come nel caso della canzone-ode, e come nel caso della canzone petrarchesca, l'arte metrica dell'ode-canzonetta consiste in parte nell'inventare nuovi schemi, in parte nel saper riutilizzare abilmente schemi già dati: alcuni di questi hanno una tradizione rilevante, come quello (già di Ronsard) frequentemente usato da Chiabrera e da moltissimi poeti successivi fino al Carducci di *Alla rima* (*RN.*), in strofe di 6 ottonari e quadrisillabi $a_8a_4b_8c_8c_4b_8$[172]; per altri, meno praticati, la ricerca delle riprese e delle mediazioni è sempre importante[173]. Alcuni schemi (come in parte quello appena citato di Chiabrera) tendono a divenire delle vere e proprie forme fisse; tra questi una menzione particolare merita la quartina s a v i o l i a n a, cioè il metro degli *Amori* di Ludovico Savioli, $S_7a_7S_7a_7$. Nell'uniformità del metro che attraversa tutto il libretto degli *Amori*[174] si coglie l'idea ritmica di rendere nello spirito, non nell'esattezza della forma,

nuovi metri; ma giungerà a compimento a partire dal '700, quando da Parini a Foscolo, da Manzoni e Carducci fino anche al primo D'Annunzio, nelle forme dell'ode-canzonetta si scrissero poesie che non paiono neppure gradire un'eventuale veste musicale».

[169] L'importanza dello sperimentalismo di Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768) è stata affermata con energia da Carducci 1902, p. 73: «...crescendo un poco di proporzione e d'importanza la poesia anacreontica, levando di mezzo il pindarismo o riducendolo alle proporzioni dell'ode oraziana o giù di lì a servire gli usi i bisogni le esigenze le convenzioni le bugie della vita d'allora e contemperando i metri a questo servigio, gettò senza volerlo e senza avvedersene i fondamenti della lirica moderna; o almeno fu il suo più compiuto meccanico fornitore».

[170] In stanze di settenari piani ababcc *La salubrità dell'aria*, *Il bisogno*, *La educazione*, *La musica*; con uso di versi sdruccioli e tronchi *La vita rustica*, $S_7a_7S_7a_7\,b_7c_{7t}b_7c_{7t}$, *Il pericolo* $a_7S_7a_7S_7b_{7t}$ / $c_7S_7c_7S_7b_{7t}$; con endecasillabo tronco finale delle strofette accoppiate *Il dono* e *Il messaggio* $S_7a_7S_7a_7S_7B_t$ / $S_7c_7S_7c_7S_7B_t$; in ottonari piani *La impostura*, ababcc, in ottonari piani e tronchi in strofe accoppiate *Le nozze* $abbc_t$ / $addc_t$; in quartine savioliane (cfr. *infra*) *Sul vestire alla ghigliottina*.

[171] Per es. uno schema come ABcABcDD (Chiabrera, *Se per adietro in coraggiosa impresa*) è analizzabile in astratto anche come una stanza petrarchesca di piedi ABc e sirma DD.

[172] Sulla storia di questo schema v. Martelli 1984, pp. 578-585.

[173] Si veda per es. lo studio di Gronda 1984, pp. 104-119, sullo schema dell'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* di Foscolo, $a_7S_7a_7S_7b_7b_7$, presente in precedenza solo in Frugoni e in Bertola. Su canzonetta e ode nel Settecento cfr. Zucco 1996.

[174] Edito nel 1758, conteneva 12 canzonette; l'edizione definitiva del 1765 ne contiene 24. Fu ristampato almeno 40 volte in vita dell'autore (1729-1804): Donati 1912, p. 335.

il distico elegiaco di Ovidio[175]. Tra le molte riprese di questo metro, sono da citare almeno la *Prosopopea di Pericle* e l'ode *Al signor di Montgolfier* di Monti, e l'ode di Parini *Sul vestire alla ghigliottina.*

2.2.3. Forme libere di endecasillabi e settenari

§ 98. Tra le innovazioni più significative della poesia musicale cinquecentesca è la nuova forma del m a d r i g a l e; questo non ha struttura strofica[176], ma è un componimento libero di endecasillabi e settenari, con rime a schema libero e senza obbligo che tutti i versi siano rimati. Mentre Trissino si attarda a descrivere la forma del madrigale trecentesco, ricalcando la descrizione di Antonio da Tempo[177], Bembo già riconosce il carattere di estrema libertà del madrigale[178], pur ammettendo, in omaggio a Petrarca, che ne esistano anche varietà non così libere[179]. Proprio Bembo è preso ad esempio da chi, come Ruscelli, sconsiglia l'imitazione dei madrigali petrarcheschi, di soli endecasillabi, e pone invece come caratteristica essenziale del metro l'uso del settenario[180], e da chi, come Ludovico Dolce,

[175] «Non era il metro per se stesso, astrattamente considerato, invenzione del Savioli, ma del Savioli è la riduzione del distico elegiaco di Ovidio e di Properzio nella sua quartina di settenari con gli sdruccioli nelle sedi dispari e i due versi rimati nelle pari, così da lasciare intravedere nella miniatura moderna qualcosa del disegno antico e da permettere al poeta di svolgere il suo discorso alternando quadretti di vita contemporanea a figurazioni mitologiche, rapidamente schizzate, a commenti musicali o gnomici: 'Né di rossor si videro / contaminar la gota: / è la vergogna inutile / dove la colpa è ignota'» (Fubini 1965, p. 44).

[176] Cfr., dal punto di vista musicale, l'esposizione di Pirrotta 1984, p. 267: «In generale... [nel Cinquecento], la musica tendeva a disconoscere la simmetria interna di quelle forme metriche [canzoni e ballate]; e d'altra parte l'esperienza insegnò presto che l'esecuzione di tutta una canzone con tutte le sue lunghe ripetizioni strofiche era poco pratica, mentre anche i poeti si ribellavano da parte loro contro le costrizioni metriche dell'antica ballata. Così le vecchie forme furono gradualmente sostituite da composizioni libere (*durchkomponiert, through-composed*) e non strofiche di nuovi liberi testi poetici, i quali tutti vennero ad essere conosciuti col nome generico di canzoni (cioè canti) o madrigali. Quest'ultimo nome prevalse a partire dal 1530...».

[177] Nella IV divisione della *Poetica*, del 1529, pp. 149-153: i madrigali sono per Trissino combinazioni di 'terzetti' di vario tipo, con uno o due 'tornelli' (verso o distico conclusivo); gli esempi sono tratti da Petrarca, Boccaccio, Sacchetti.

[178] «Libere poi sono quell'altre [rime], che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate...» (*Prose*, II xi).

[179] «...quantunque alcuna qualità di madriali si pur truova, che non così tutta sciolta e libera è, come io dico» (ivi). Dionisotti in n. cita come esempi di madrigale libero quattrocentesco due testi di Boiardo, 8 (ABabC BcdC DedE efGfG) e 104 (*Mandrialis cantu dimetro rithmo intercalari*: ma si tratta di una complessa struttura di 5 stanze e congedo, originale rispetto alla forma regolare della canzone, la cui denominazione di 'madrigale', secondo Bausi e Martelli 1993, p. 120, «deriverà probabilmente dall'impiego di terzetti seguiti, a mo' di ritornello, dalle quartine»).

[180] «...per certo in tutti egli [il Petrarca] è assai men felice, che nell'altre cose, di pensieri come di testure. Onde dai nostri è stato pochissimo imitato, ma ben altamente avanzato, sì come si può dai giudiciosi vedere e conoscere da' molti che ne sono in luce,

sottolinea l'ampiezza di contenuti che il madrigale può ricevere, al di là delle «materie pastorali» cui il nome, come si è visto (§ 79), appare legato, a prescindere dalla bontà dell'etimologia[181].

I testi per cui Bembo può essere citato come autore di madrigali in endecasillabi e settenari sono, negli *Asolani*, una «canzonetta» e una «canzona» (così la definizione nel testo, p. 319 e p. 390) analizzabili entrambi come stanze di canzone: rispettivamente *Amor, la tua virtute* (I iii, p. 320), aB bA A CddC EE e *Ne le dolci aure estive* (II vi, p. 389), aB aB b CdDCc. Il madrigale cinque-secentesco, sia musicale che letterario (scritto cioè non necessariamente in funzione della musica), si sottrae normalmente a questo come ad altro tipo di analisi; le combinazioni di versi e di rime sono continuamente rinnovate, altrettanta libertà ci si riserva di lasciare versi irrelati. L'unica regola assegnata dai teorici (per es. Ruscelli[182]), oltre alla raccomandazione di impiegare frequentemente il settenario, riguarda la brevità: 12 versi al massimo (secondo altri 11), o in altre parole che il madrigale sia minore di un sonetto; ma anche questa regola appare facilmente violabile. Il madrigale cinque-secentesco è così la prima forma lirica veramente libera della tradizione italiana, per non dire «il componimento più informe di tutta la tradizione lirica italiana», con la definizione di Martini 1981, p. 536, esatta da un punto di vista descrittivo, ma che può involontariamente portare a sottovalutare le potenzialità di sperimentazione poetica di questa forma, accanto alla tradizione lirica in schemi regolari.

del Bembo, del Tasso, del Martelli, del Barignano e di qualch'altro, che di testure e di pensieri n'hanno fatti bellissimi... [Petrarca] non v'ebbe molta felicità, perché in effetto questa sorte di componimento più ricerca i versi corti, che niun'altra. Et le sue testure, chi pur ha caro d'imitarle, che io non ne lo tolgo, né ve lo spingo, si possono agevolmente vedere nel Petrarca stesso... L'altre sorti di testure usate dal Bembo, et principalmente negli Asolani, che ve n'ha di bellissime, possono facilmente vedersi in esso... [chi scrive madrigali] segua più tosto quelli del Bembo, e d'altri moderni nostri, che quelli del Petrarca, i quali in effetto di testura son poco vaghi» (Ruscelli, ed. 1559, pp. CXX-CXXII, cit. da Ariani 1975, p. L).

[181] «Gli altri, e molto più i moderni, v'interposero versi rotti e uscirono di materie pastorali, alle volte a sensi gravi e filosofici alzandogli; come fa il Bembo in quello ove raccolse leggiadramente la materia dell'ultimo libro degli Asolani» (*I quattro libri delle osservazioni*, Venezia, De' Ferrari, 1562, p. 228, cit. da Ariani 1975, p. LII; il riferimento è ad *Amor, la tua virtute*). Il Minturno, che definisce ancora il madrigale come poesia pastorale («vaga composizionetta di parole, con armonia di rime, e con misura di sillabe tessute, sotto certo canto, e sotto certo ordine limitata intorno a cose rustichette, ond'egli trasse il nome: perciocché dalle mandre vien, ch'egli si nomini Mandriale, che dappoi Madrigale s'è detto», *Arte poetica*, p. 261), fissa i limiti di lunghezza della forma da 8 a 11 versi, e descrive la forma antica di soli endecasillabi a base ternaria: «S'egli fia di undici versi, avrà tre terzetti, ed una coppia: se di otto, due terzetti, ed una coppia: se di nove, tre terzetti: se di diece, due terzetti, ed un quartetto; o tre terzetti, ed un tornello» (ivi, p. 262); significativo l'accostamento con l'epigramma, segnalato da Ariani 1975, p. LIII: «...E nel vero, se composizione si truova in nostra lingua la qual abbia qualche similitudine dell'epigramma, è questa... Ma senza dubbio sì come il madrigale ha più del vago e del *piacevole* che l'epigramma; né tratta materia che non sia molle e dilettevole: così questi ha più dell'acuto e del sottile, e a più materie s'adagia» (pp. 261-262).

[182] P. CXXII dell'ed. 1559, cit. da Ariani 1975, p. LI.

§ 99. La libertà metrica è una caratteristica anche della poesia scenica, tendente alla polimetria[183]. La poesia scenica è un campo di elaborazione del discorso in endecasillabi e settenari a schema libero, che consente bene sia di arieggiare la prosa, diradando e distribuendo con accortezza le rime, sia di cercare una più o meno facile musicalità con un fitto gioco di rime. Nella tragedia va citata, anche per le discussioni teoriche che la seguono, la *Canace* di Sperone Speroni, del 1542[184] (dove tra le misure che alternano è ammesso anche il quinario). Particolarmente importante è il dramma pastorale: l'*Aminta* del Tasso, il *Pastor fido* di Battista Guarini, per citare solo le due opere di maggiore rilievo e risonanza; l'azione scenica è in endecasillabi e settenari, i cori sono forme liriche, fra le quali si ritrova la canzone petrarchesca[185].

L'opposizione fra discorso in endecasillabi e settenari e forme liriche è alla base della struttura del melodramma, nella cui elaborazione poetica è fondamentale l'opera di Metastasio. Al recitativo in endecasillabi e settenari si oppongono le arie, che sono metricamente forme brevi dell'ode-canzonetta. Recitativo e aria formano anche la struttura del genere musicale della cantata[186].

2.3. Metrica antica e moderna dell'Ottocento

§ 100. La 'macchinosità' metrica delle prime canzoni leopardiane, unita al fatto che Leopardi, «pur prendendo l'avvio dalla canzone di tipo petrarchesco, ne tradisca in realtà proprio l'aspetto più caratteristico, la struttura simmetricamente architettonica»[187], mostra subito che il punto

[183] Tra i vari tentativi di rinnovamento della metrica, è da ricordare la proposta del Minturno (*Arte poetica*, pp. 67 ss.) di introdurre nella commedia versi di tutte le misure, da 3 a 12 sillabe. Quella di 12 è la misura del verso di *arte mayor* spagnolo (cfr. § 146). Le altre misure derivano dal frazionamento dell'endecasillabo: «...pigliamo quel verso del Petrarca, *L'aspetto sacro de la terra vostra*. E facciamo tante parti, quante far ne possiamo: conciossiacosaché altrettante maniere di versi, mi par, che questa nostra favella ricever possa, *L'aspetto* | *Sacro de la terra vostra*. *L'aspetto sacro* | *De la terra vostra*. *L'aspetto sacro de la* | *Terra vostra*. Sei maniere di versi rotti sono queste: la prima di tre, la seconda di otto, la terza di cinque, la quarta di sei, la quinta di sette, la sesta di quattro»; tenendo poi conto degli accenti, come negli esempi il verso è diviso in corrispondenza dell'accento di 2ª, 4ª e 6ª sillaba, così è possibile dividere in corrispondenza dell'accento di 8ª, ottenendo il novenario: *L'aspetto sacro de la terra* (p. 69).

[184] Il testo e gli scritti teorici che lo riguardano sono editi in Roaf 1982.

[185] Per es. il coro dell'atto I dell'*Aminta*, *O bella età de l'oro*, ripete lo schema di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf*. 125), abC abC c deeD fF, ugualmente in 5 stanze e congedo; l'esempio del Tasso è ripreso nel coro dell'atto IV del *Pastor fido*, con lo stesso incipit e le stesse parole in rima; lo stesso schema è ripreso in forma variata nell'atto I, sc. III dell'*Alceo* di Ongaro, in 3 stanze e congedo, con inversione della rima nel secondo piede (abC, baC, c deeD fF).

[186] Sul melodramma, la cantata e altri aspetti della poesia per musica cfr. Folena 1983 (in part., per la storia del nome 'melodramma', p. 352 n. 4), Gronda 1984, e soprattutto Fabbri 2007. Un'ampia raccolta di 'libretti' antichi e moderni, commentati anche dal punto di vista metrico, è in Gronda e Fabbri 1997.

[187] Dal comm. Fubini e Bigi 1968 a *All'Italia*, p. 32. Sulle canzoni di Leopardi cfr. Blasucci 1993 e 1993², Girardi 1994, Santagata 1994.

di riferimento non è propriamente Petrarca, ma la tradizione delle grandi canzoni 'regolari' sei-settecentesche che non rispettano l'articolazione petrarchesca della stanza. Poco propenso alle forme di immediata cantabilità (solo *Il risorgimento*, del 1828, appartiene, fra i *Canti*, al tipo dell'ode-canzonetta, rimasto frequente fra i poeti romantici), sdegnoso del sonetto, Leopardi non è però ancora attirato dalla rivisitazione di metri antichi che si nota già in Tommaseo, e che sarà caratteristica dei poeti del secondo Ottocento, di Carducci, Pascoli e D'Annunzio; attinge piuttosto al repertorio metrico sei-settecentesco, selezionandolo in modo originale, rispetto ai poeti del suo tempo, e operando sulle forme selezionate con ancora maggiore originalità.

Appartengono a quel repertorio, insieme con la canzone 'regolare' non più vitale ma proprio per questo rielaborata da Leopardi, le forme liriche dell'ode-canzonetta, di cui sono esempio le due odi di Foscolo *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* e *All'amica risanata*, ma anche gli *Inni sacri*[188] e le rime civili (*Il cinque maggio* e *Marzo 1821*) di Manzoni, e naturalmente il sonetto, del quale ultimo l'opera di Foscolo costituisce uno degli approdi più significativi.

§ 101. Le forme liriche settecentesche dell'ode-canzonetta sono, per quanto riguarda la metrica, alla base anche della rielaborazione italiana della ballata romantica, o romanza. Questo genere poetico ha dapprima un grande successo in Inghilterra e in Germania, come espressione del mito di un Medioevo fantastico, culla dei popoli e della cultura moderna: le ballate romantiche sono «brevi poesie narrative, celebranti ciascuna un fatto realmente accaduto o immaginario, adatte ad essere cantate su qualche aria semplice e naturale» (Balduino 1973). In Italia il genere (di argomento popolare, non necessariamente medievale) è introdotto da Berchet con due traduzioni in prosa da Bürger, la *Leonora* e *Il cacciatore feroce*, nel contesto della *Lettera semiseria di Grisostomo al figlio* (1816), cui Berchet fa seguire la traduzione in versi della *Leonora* (1819) e una traduzione di *Vecchie romanze spagnuole* (1837)[189]; ed è vivo fino alla metà del secolo, con le raccolte di Samuele Biava (*Esperimento di melodie liriche*, *Melodie lombarde*, *Melodie sacre*, *Melodie italiche*), di Guerrazzi (*Ballate di stile romantico*), di Luigi Carrer (*Ballate*), di Giovanni Prati (*Canti per il popolo*); nel secondo Ottocento verrà ripreso da Carducci (*La leggenda di Teodorico*, *Jaufré Rudel*). Nel repertorio canzonettistico e melodrammatico, gli autori della ballata romantica selezionano, in funzione di un ritmo 'popolare', i ritmi più scanditi, con preferenza per i versi parisillabi (senari, ottonari, decasillabi); il novenario con accenti di 2ª-5ª-8ª (che il *Jaufré Rudel* di Carducci mette in voga nella poesia italiana

[188] Tranne *Il nome di Maria* (1812-13), che è in strofe saffiche del tipo, anch'esso settecentesco, con il settenario al posto del quinario (cfr. § 249).

[189] In quartine di ottonari in cui sono rimati solo i versi pari, schema $P_8a_8P_8a_8$. Nella prefazione (p. 117 dell'ed. Bellorini 1941), Berchet scrive: «Ed anche nell'usare delle rime mi sono studiato d'imitare la trascuratezza popolare col non essere schizzinoso nella scelta, e collo ammetterle quali venivano da sé, ora piane ora tronche».

del secondo Ottocento, sebbene non si tratti di una vera innovazione: cfr. § 135) compare in rime tronche in Tommaseo (*Mane*, *Thecel*, *Phares*, del 1837). Propria della ballata romantica è anche la polimetria (per es. nei *Profughi di Parga* di Berchet)[190].

§ 102. Appartiene al repertorio settecentesco, d'altro canto, l'endecasillabo sciolto, divenuto il metro per eccellenza della poesia discorsiva, e giunto in questa all'esito più alto con il carme *Dei sepolcri* di Foscolo (1806, edito nel 1807). Negli stessi anni in cui scrive le prime canzoni, Leopardi percorre la via del verso sciolto negli *Idilli*[191]. Il nome rimanda agli *Idilli* greci di Mosco da lui stesso tradotti, ma anche a una tradizione di poesia 'oggettiva', idillio o egloga, che descrive situazioni e personaggi collocati in un ambiente campestre o pastorale idealizzato: questa era nata in italiano in terza rima, ma in essa erano stati poi ammessi vari altri metri, e fra questi lo sciolto a partire da Luigi Alamanni e da Trissino fino a Fantoni[192]. Rivolgendo i modi 'oggettivi' dell'idillio alla descrizione e alla contemplazione della propria interiorità («Idillii esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo», scriverà in appunti molto più tardi), Leopardi fa dell'endecasillabo sciolto «il metro per eccellenza della confessione lirica»[193]: l'unica forma metrica tradizionale che la poesia del Novecento può ancora usare senza il distacco critico che le è altrimenti necessario, quando le forme tradizionali vengono riprese nel contesto della metrica libera.

§ 103. Anche il metro al quale Leopardi lega più direttamente il suo nome, la c a n z o n e l i b e r a che da lui prende il nome di 'canzone leopardiana' (cfr. § 197), non è di per sé una novità; la canzone in stanze di endecasillabi e settenari a schema libero e di lunghezza variabile è già, da un semplice punto di vista tipologico, la 'canzone a selva' di Alessandro Guidi (cfr. §§ 93, 196)[194]. Alla canzone libera, tuttavia, Leopardi giunge prevalentemente per un'altra via, attraverso la graduale dissoluzione dall'interno degli schemi delle canzoni 'regolari' (sempre meno regolari), e ricuperando la tradizione cinque-settecentesca del discorso libero di endecasillabi e settenari: la forma lirica libera del madrigale, la forma narrativa e recitativa dell'idillio (gli *Idilli* di Marino), il recitativo della tragedia e del melodramma. Di quel recitativo si serve nel 1826 Vincenzo

[190] Su questo genere cfr. Giovannetti 1999.

[191] *L'infinito* e *Alla luna*, del 1819, seguono le canzoni *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, del 1818, e precedono quella *Ad Angelo Mai*, del 1820.

[192] Nei 17 *Idilli* di Fantoni raccolti nell'ed. Lazzeri si trovano la sesta rima di endecasillabi ABABCC (I, II, V, VI, VII, VIII, XII, XIII, XIV, XV), l'endecasillabo sciolto (III, IX, XVII), il distico di endecasillabi a rima baciata (IV), la terza rima (X), il polimetro (XI), la terzina rolliana (cfr. § 168) $AS_{11}A$ $BS_{11}B$..., però in endecasillabi regolari (XVI).

[193] Comm. Fubini e Bigi, p. 115 (la cit. precedente a p. 114). Il modello di verso da cui parte Leopardi nei primi idilli è indicato, nello stesso commento, nei *Pensieri d'amore* e negli *Sciolti a Sigismondo Chigi* di Vincenzo Monti.

[194] Su questa circostanza (che si tende un poco ad esorcizzare) riporta opportunamente l'attenzione Girardi 1994.

Monti nella poesia *Per l'onomastico della sua donna*, che «forse servì di mossa»[195] a Leopardi per la prima delle sue canzoni libere, *A Silvia* (1828), ma, significativamente, non è una canzone, perché non è divisa in strofe. La libertà di movimento che Leopardi si conquista nel testo strofico è un aspetto non secondario della modernità della sua poesia, che rompe la semplice alternativa fra testo non strofico (per es. la forma consolidata dell'endecasillabo sciolto) e testo strofico, nel quale la strofa è l'impalcatura del ritmo, e perciò deve essere regolare per definizione; la strofa leopardiana, invece, è l'espressione del movimento ritmico del testo, ne viene generata. Si capisce quindi la facile adesione dei moderni alla forma leopardiana, ma anche l'opposizione da parte di cultori ottocenteschi della forma poetica regolare e 'difficile', come per es. Carducci e Zanella[196], non tanto contro Leopardi, quanto contro gli imitatori, cioè contro l'idea che quella forma metrica fosse da imitare[197].

§ 104. La persistenza delle forme metriche settecentesche nell'Ottocento[198] giunge fino alla compiaciuta rivisitazione che ne ostenta Carducci in *Juvenilia*, *Levia gravia*, *Giambi ed epodi*. Si incontrano così gli endecasillabi rolliani[199]; la saffica rimata[200]; la quartina savioliana[201]; la strofa 'epodica' di endecasillabi e settenari a rima alterna, AbAb, già usata da Fantoni (ma non solo da lui), presente in *Juvenilia* e metro caratterizzante dei *Giambi ed epodi*[202]; la strofa di settenari sdruccioli ed endecasillabi piani[203]; la saffica a rima incrociata con endecasillabi

[195] Carducci 1902, p. 81.

[196] «...perché venirmi a sostenere in certa guisa quel grande sbaglio estetico del Leopardi, il periodo divincolantesi delle armonie libere miste?... Il primo che fece di quella metrica nella lirica fu un gobbo, il Guidi; il secondo che l'applicò alle sue elegie individuali, un altro gobbo, il Leopardi. *Leopardus autem genuit Aleardum, Aleardus autem universa pecora in conspectu domini*... Chi non vuol più strofe rimate, faccia strofe classiche senza rime..., e, se non trova abbastanza libertà pel suo pensiero, s'impicchi» (Carducci a Domenico Gnoli, 4 febbraio 1877, *Lettere*, XI, pp. 28-29: cfr. Martelli 1984, p. 579). Il nesso tra Guidi e Leopardi è però molto più sfumato da Carducci 1902, p. 81: «[con *A Silvia*] ... la poesia s'è liberata non d'ogni strettura ma d'ogni limite ritmico, il psicologismo si abbandona a un colloquio sciolto e solitario con sé stesso, non nella selva pindaresca del Guidi, la cui conformazione gli sarebbe stata d'impiccio in tanta desolazione, ma nell'idillio recitativo, a cui forse servì di mossa l'addio del Monti *Alla sua donna*...». Per Zanella, v. Martelli 1984, p. 611.

[197] Anche Carducci si cimenta però con la stanza libera di endecasillabi e settenari: si veda *Dante* (*J.*), in stanze libere concluse ognuna da un distico a rima baciata.

[198] Cercando di cogliere i principali punti di forza, in un panorama necessariamente sommario, molto si deve sacrificare: meriterebbe un cenno almeno la varia sperimentazione metrica di Giuseppe Giusti, su cui cfr. Capovilla 1998^2.

[199] Cfr. § 168. È in rolliani riuniti in distici a rima baciata il *Prologo* di *Juvenilia*.

[200] Carducci, prima dell'esperienza barbara, la usa volentieri nella forma fantoniana ABBa$_5$ (cfr. § 249; per es. *Invocazione*, in *J.*).

[201] Cfr. § 261; per es. *A Febo Apolline*, in *J.*

[202] Cfr. § 258. Anche il rovescio della stessa strofa, aBaB (*A Neera*, in *J.*) è 'autorizzato' da Fantoni.

[203] Cioè lo schema S$_7$AS$_7$A (*Nei primi giorni del MDCCLXI*, in *LG.*, con almeno 5 esempi in Fantoni).

rolliani[204]. L'alcaica fantoniana, la cui seconda parte è un distico di settenari a rima baciata, S_{5+5s} S_{5+5s} a_7 a_7 (cfr. § 250; per es. Fantoni, *Odi* I, 20), è presente nella terza delle *Primavere elleniche* di *RN*[205]. Il *Canto di primavera*, in *J.*, ripete per ben 36 strofe il metro dell'ode *All'amica risanata* di Foscolo, $a_7S_7a_7S_7b_7B$[206]; in *GE.* è pariniana l'ode *Per le nozze di Cesare Parenzo*, $a_7b_7a_7b_7c_7c_7$. *Ave, o rima! Con bell'arte* (*RN.*) si colloca alla fine di una lunga serie di riprese di uno schema di Chiabrera, $a_8a_4b_8c_8c_4b_8$ (cfr. § 263). Di gusto cinquecentesco piuttosto che settecentesco è il sonetto caudato bernesco (cfr. § 207), impiegato più volte in *J.*; quattro-cinquecentesca la zingaresca (cfr. § 241), che Carducci riprende in *Beatrice* (*J.*).

Ma il repertorio metrico che Carducci rielabora nella sua opera è più ampio, e comprende anche forme della tradizione più antica: ha un suo ruolo in questo l'intenzione polemica del poeta di presentarsi come il punto di arrivo e l'ultimo interprete autentico di *tutta* la tradizione italiana, ma anche la cultura filologica del secondo Ottocento, che vede rinnovarsi (anche, ma non solo, entro la scuola dello stesso Carducci) gli studi sulla poesia e sulla metrica italiana antica[207]. Sotto il profilo poetico, già Tommaseo è autore, nel 1835, di un madrigale su schema di Petrarca e di una ballata su uno schema molto comune nel Trecento[208]. La sperimentazione arcaizzante di Carducci tocca la canzone petrarchesca (quella regolare, in stanze di piedi e sirma)[209], la ballata antica (con stanze di mutazioni e volta)[210], il madri-

[204] Schema a_{5s+5} b_{5s+5} b_{5s+5} a_5: *Caro a le vergini d'Ascra e di belle*, come Fantoni, *Odi* II, 17.

[205] La forma di asclepiadea molto simile a questa alcaica, con entrambi gli emistichi sdruccioli nei primi due versi, di Fantoni *Odi* I, 17 (cfr. § 252), è ripresa in *J.*, *A Giulio*.

[206] Le strofe 14-27 invertono sdruccioli e piani nei primi 4 versi.

[207] Il legame tra poesia e filologia, anzi più precisamente fra poesia e attività universitaria, si vede nel caso della lassa epica, di endecasillabi (Carducci) o addirittura di veri e propri décasyllabes epici rifatti in italiano moderno, come in italiano antico si trovano forse solo in Uguccione da Lodi (D'Annunzio). Come risulta da Boni 1962, Carducci tenne a Bologna il suo primo corso di «Storia comparata delle letterature neolatine» (per incarico, essendo titolare di «Letteratura italiana»), nel 1875-76, sulla *Chanson de Roland*, e nel maggio 1876 ideò la *Canzone di Legnano*; Pascoli, che coprì anch'egli per breve tempo il medesimo incarico, tenne un corso sulla *Chanson de Roland* nel 1906-07, e nel maggio 1908 pubblicò la *Canzone dell'Olifante*. Anche D'Annunzio trasse ispirazione per la metrica antica della sua lassa epica (*La notte di Caprera*) dalle proprie frequentazioni universitarie.

[208] Il madrigale è *Napoleone*, originariamente con il sottotitolo di *Madrigale*, schema ABA CBC DEDE (*Rvf.* 54, *Perch'al viso d'Amor portava insegna*, da dividere però ABA CBC DE DE, cfr. § 232). La ballata è *Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte*, schema XX, AB AB BX, 9 stanze e replicazione XX. Sul tema dell'arcaismo filologico nella metrica dell'Ottocento e anche del Novecento cfr. soprattutto Capovilla 1978^2 e 1982.

[209] *Perché sdegno di fati*, (*J.*), aBC aBC C dEFEFD GG; *Te, fratel, piango, e piango de la bruna* (*J.*), ABC ABC C DEeD FGHHGF FII (come *Nel dolce tempo de la prima etade* di Petrarca, *Rvf.* 23, con un'inversione nei piedi rispetto a ABC BAC di quest'ultima; e si noti che già per Petrarca è uno schema antiquato, un «impianto strofico di tipo guittoniano»: Santagata 1996, p. 101); *Non perché da' Sabaudi a la marina* (*J.*), ABC, ABC, c Dd EE; il *Congedo* di *LG.*, *Come tra 'l gelo antico*, aBC, aBC, c DdC EE; *Fra terra e ciel su l'Aventin famoso* (*LG.*, non terminata), ABC, ABC, C DEeDe FF.

[210] *Ballata dolorosa* (*RN.*), ballata grande di una stanza di tutti endecasillabi, XYYX, ABC ABC CDDX; *Lauda spirituale* (*J.*), xyXY, AB AB BBcC (7 stanze e replicazione xzXZ;

gale[211], la sestina[212], e anche la forma teorizzata da Antonio da Tempo, ma mai veramente usata in Italia, del rondò[213].

§ 105. La rivisitazione dei metri della tradizione italiana è caratteristica anche, in modi stilistici e linguistici molto diversi, di Pascoli e di D'Annunzio, in forma abilmente dissimulata e modernizzata da parte del primo, esibita con compiacimento estetizzante da parte del secondo.

Per esempio, nelle *Myricae* Pascoli ricorre alla ballata piccola di endecasillabi e alla ballata minima di settenari (cfr. § 211)[214], o, con soluzione originale, lega insieme più ballate minime[215]; manifesta un notevole interesse per il madrigale di schema ABA CBC DEDE[216], sul quale costruisce più ampie strutture poetiche[217]; recupera il metro di Cecco d'Ascoli, la terzina in coppie ABA CBC, DED FEF con distico di chiusa (cfr. § 221)[218]. Questi recuperi si inseriscono entro un'ampia sperimentazione sulle forme liriche (in tutta la gamma degli stili) che attraversa tutta l'opera pascoliana: si sottolineerà ancora, soltanto, la predilezione per la struttura pindarica (cfr. § 246), non solo negli *Inni* di *Odi e inni*, ma anche nei *Canti di Castelvecchio*[219], con ricorso a molteplici combinazioni di versi (novenario, trisillabo, senario; doppio senario, ottonario, verso lungo di ottonario + quadrisillabo), distinti e messi in relazione fra loro non solo dalla misura, ma anche dalla particolare disposizione degli accenti. Accanto a questa sperimentazione, Pascoli ne sviluppa un'altra e diversa nel campo dell'en-

la volta non ripete la forma della ripresa); in *Poeti di parte bianca* (*LG.*), *Amor mi sforza di dover cantare*, X(x_5)Y, AB AB BY (13 stanze) e *Luce d'amore che 'l mio cor saluta*, XYY, AB AB BY (12 stanze).

211 Tre madrigali di tipo trecentesco, ABB ACC DD, sono congiunti come tre strofe in *Ancor mi ride ne la fantasia* (*LG.*); un madrigale sullo stesso schema è *Vignetta* (*RN.*).

212 Quest'ultima (*Notte di maggio*, in *RN.*) è un caso a parte, perché la sestina vive ancora nel Novecento per il fascino che vi si può trovare di gioco formale, combinatorio, al limite cabalistico (si veda sotto questo profilo l'esercizio tra poetico e interpretativo, su Arnaut Daniel e Dante, di Fo, Vecce e Vela 1987).

213 *O piccola Maria*, in apertura di *RR.* (cfr. § 234).

214 Per es. *In alto*, X, AB AB BX (una stanza); *Rammarico*, stesso schema in due stanze; *Temporale*, x, ab ab bx (una stanza).

215 Si vedano: *Il morticino*, due ballate di senari x, ab ab x (2 stanze ciascuna); *Il nunzio*, tre ballate di senari x, ab ab x (una stanza ciascuna); *Patria* (cit. al § 215), due ballate di settenari x, ab ab x (2 stanze ciascuna). In questi 'montaggi' di ballate il collegamento può essere anche sintattico.

216 Cioè lo schema di *Rvf.* 54 nella forma ripresa da Tommaseo, cfr. § 104; si vedano, in *Myricae*, *I due fuchi*, *Il cacciatore*, *Le femminelle*.

217 Sono cicli di madrigali di questo schema *L'ultima passeggiata*, *Finestra illuminata*, *Dialogo* (con un distico conclusivo; il terzo madrigale è variato nella quartina); con variazioni di schema la forma è usata in *The Hammerless Gun*, nei *Canti di Castelvecchio*.

218 *Il giorno dei morti*, in *Myricae*; poi ancora nei *Poemi italici* (*Preludio* di *Rossini*), e nei *Poemi del Risorgimento* (una coppia in ognuna delle prime 13 sezioni di *Mazzini*).

219 *La poesia*, *La canzone della granata*, *Il croco*, *La canzone dell'ulivo*, *Il mendico*, *Le rane*. Usciti nello stesso anno di *Alcyone* di D'Annunzio (primavera/dicembre 1903), i *Canti di Castelvecchio*, scrive Nava, *C. Cast.*, p. 22, «costituiscono il momento più alto dello sperimentalismo pascoliano», e manifestano «una ricca strumentazione prosodica e metrica, che presuppone una profonda conoscenza della poesia classica e romanza». Cfr. Capovilla 2001, con un regesto completo degli schemi pindarici di Pascoli.

decasillabo sciolto e della terza rima[220], «forme metriche aperte che tendono all'effusione» (Contini 1970 [1958], p. 241), ma nelle quali Pascoli porta una tendenza ben definita, anche se non assoluta, a costruire strofe o stanze di misura fissa (cfr. § 228)[221].

Decisamente di gusto archeologico è il repertorio di metri tradizionali esibito da D'Annunzio nelle poesie di *L'Isotteo-La Chimera* (1889): non solo, fra altri metri, ballata, barzelletta, madrigale, sonetto doppio, ma anche forme mai state istituzionali, come la nona rima (*Il dolce grappolo*) e il rondò (nell'*Intermezzo melico* della *Chimera*).

§ 106. La metrica 'nuova' di Carducci è quella 'antica' delle *Odi barbare*, pubblicate nel 1877 e rielaborate, con aggiunte di nuovi testi, fino al 1893[222]. *Barbare*, queste odi, «perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e accenti italiani»[223]. La novità non è puramente tecnica (benché novità tecniche ci siano, e importanti), e non consiste solo nell'idea di rifare con versi italiani le forme classiche, dato che su questa via Carducci ha numerosi predecessori: anzi all'esperienza poetica si accompagna l'opera del filologo, che raccoglie in una antologia ancora oggi importante gli esperimenti di metrica italiana classica dei secoli XV e XVI (Carducci 1881), e progetta una raccolta analoga per i secoli successivi (sebbene egli tenda poi a sottolineare il proprio lavoro di ricerca di un recupero diretto dell'armonia classica, minimizzando l'apporto effettivo dei precedenti italiani). Tra i predecessori, viene meno nella prassi l'autorità di Fantoni, le cui forme dovevano parere a questo punto troppo italianizzate, mentre Carducci, nei testi strofici (e in particolare nell'alcaica e nell'asclepiadea, i tipi più frequentati insieme con la saffica), si avvicina in particolare all'esempio di Chiabrera. Nuova è la compenetrazione fra la ricerca metrica e l'ideale di una ritrovata classicità, che è esso stesso tema poetico e di 'poesia sulla poesia' ricorrente nelle *Barbare*; nuova anche la centralità che la proposta carducciana riesce a ottenere per una sia pur breve stagione della poesia italiana, oggetto della ripulsa di molti di fronte all'eliminazione della rima dai sistemi strofici e al ritmo insolito del verso, ma oggetto anche di molte imitazioni, e soprattutto dell'attenzione critica ma creativa, in

[220] Della terza rima, intesa nella forma regolare, Pascoli è l'ultimo autentico artefice: la ripresa moderna di Pasolini (cfr. § 228) non può essere che libera, allusiva ed elusiva.

[221] Per un'esemplificazione cfr. § 228 (per la terza rima) e Beltrami 1993-96, pp. 246-248.

[222] Sull'arco complessivo delle esperienze metriche di Carducci cfr. Gavazzeni 1990; sulla metrica barbara di Carducci cfr. Capovilla 1990, 1993 e 1998; su alcuni aspetti poetici e culturali, Salibra 2007.

[223] Nota all'ed. delle *Barbare* del 1877, cit. da Papini 1988, p. XVII. L'agg. 'barbaro' era già stato usato nel 1810 da un detrattore dei versi di Fantoni, cfr. in n. al § 96; molto prima, e con segno positivo, 'barbara lingua' era servito a Campanella per designare l'italiano in un'elegia in esametri e pentametri italiani quantitativi: «Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua» (ed. Carducci 1881).

direzioni diverse, dei poeti più giovani di maggiore personalità, di Pascoli e di D'Annunzio[224].

Dal punto di vista tecnico[225], la novità di maggiore rilievo riguarda l'esametro e il pentametro, versi che, a differenza dei sistemi strofici, non hanno mai avuto prima di Carducci un'effettiva acclimatazione in forme italiane. Diversamente dalle forme liriche oraziane, l'esametro e il pentametro latini sono versi variabili nel numero delle sillabe[226]: per utilizzare versi italiani, rinunciando a riprodurre la prosodia quantitativa latina (visto il fallimento dei tentativi precedenti), Carducci ricorre a versi doppi, che permettono di far sentire la cesura (essenziale al ritmo dei due versi latini), e di variare la misura, mantenendo però un ritmo percepibile per l'orecchio italiano. In un'ampia maggioranza di casi[227], usa come secondo emistichio dell'esametro il novenario con accenti di 2ª-5ª-8ª, che dà nella chiusa un ritmo simile a quello dei versi latini anche letti senza tener conto della quantità[228]; per il primo emistichio usa il settenario piano, alternandolo col settenario tronco, l'ottonario, il senario. Nella resa del pentametro, il secondo emistichio è quasi sempre un settenario piano, il primo un settenario, più raramente un quinario. Per entrambi i versi sono possibili anche altri schemi; ma dalle *Odi barbare* alle *Rime e ritmi* (che contengono sia metri barbari, sia metri italiani) la tendenza è a irrigidire il ritmo, aumentando la percentuale di esametri di settenario + novenario (la forma più comune anche presso i traduttori dai latini in metrica barbara) e di pentametri di doppio settenario: in sostanza una forma di italianizzazione del metro, con la tendenziale rinuncia alla sua caratteristica mobilità, a causa della difficoltà italiana ad ammettere l'equivalenza di misure variabili (altra cosa è il verso libero, ma lì si dà per ovvio che le misure non hanno necessità di essere costanti).

§ 107. Nelle riflessioni di Pascoli sulla metrica barbara, esposte in un saggio di forma epistolare *A Giuseppe Chiarini*[229], e nell'effettiva sperimentazione pascoliana, si rileva «il carattere fondamentale e al tempo stesso più originale e nuovo della metrica pascoliana: il gusto di giocare sulla compresenza di due diversi piani ritmici, uno vicino e scoperto e uno

[224] D'Annunzio (nato nel 1863) esordisce giovanissimo come poeta 'barbaro' con *Primo vere* (1879) e *Canto novo* (1882); sul D'Annunzio 'barbaro' cfr. Capovilla 1997.

[225] Per una grammatica essenziale delle forme barbare carducciane v. §§ 161-174, 248-258.

[226] L'esametro ammette la sostituzione di due sillabe brevi con una lunga in quattro piedi (e perfino, in rari casi, in cinque), il pentametro la ammette in due piedi; l'esametro oscilla quindi fra 17 e 13 (raramente 12) sillabe, il pentametro fra 14 e 12.

[227] Una statistica dei tipi di esametro e di pentametro carducciani è in Papini 1988, pp. XV-XVI.

[228] Ciò avviene perché nella chiusa dell'esametro latino la coincidenza fra accento metrico e accento di parola è molto più frequente che nelle altre sedi del verso (in alcune delle quali è, anzi, normalmente evitata).

[229] Scritto verso il 1900, il saggio fu pubblicato postumo; come scrive Perugi 1981 introducendolo, esso «costituisce in effetto uno dei capitoli più notevoli del mai compiuto manuale di estetica, che si sarebbe modestamente intitolato *Elementi di letteratura*» (p. 1937). Sulla metrica barbara di Pascoli cfr. Capovilla 1990² e Bausi 1996.

segreto e lontano» (così Bigi 1962, p. 30, con indicazione illuminante). Centrale nel pensiero di Pascoli (che porta nella metrica italiana, barbara e non, l'esperienza del poeta in latino di consumata abilità) è l'osservazione che, nel verso latino, l'accento grammaticale e quello ritmico non coincidono; questa mancata coincidenza è un tratto di stile, voluto dagli autori, e dà luogo a due letture del verso ugualmente possibili, anzi necessariamente compresenti[230]. «Io penso», scrive Pascoli, «che la metrica carducciana abbia la sua base razionale e storica, perché i suoi versi corrispondono alla pronunzia grammaticale dei versi antichi, la quale si usava, non v'ha dubbio» (p. 1969); ma accanto a questa pronuncia grammaticale è necessario poter anche far sentire una diversa pronuncia, che risponda alle cadenze ritmiche della poesia classica letta secondo la sua struttura metrica. Perché ciò sia possibile, Pascoli si impegna, nell'ultima parte del saggio, in una ricerca sulle possibilità offerte dalla lingua italiana a chi voglia far sentire 'forti' come le sillabe normalmente toniche anche sillabe che normalmente toniche non sono. La figura ritmica del verso, non solo di quello barbaro, ma anche di quello italiano, è uno schema di tempi forti e deboli che esiste prima del discorso e sul quale il discorso si modella, come è preordinata nella versificazione latina la successione delle sillabe lunghe e brevi; «mentre ad esempio l'esametro carducciano è un'orecchiatura approssimativa dell'esametro quantitativo, senza numero certo di sillabe né localizzazione fissa di accenti, in Pascoli invece compare un ritmo che, pur inedito rispetto alla tradizione italiana, obbedisce a una formula rigorosamente predeterminata» (Contini 1970 [1958], p. 226). Si veda un altro caso, in cui il verso 'neoclassico' (come Pascoli chiama il verso barbaro) interagisce con l'endecasillabo, nella saffica di *Solon*:

> Splende al plenilunïo l'orto; il melo
> trema appena d'un tremolio d'argento...
> Nei lontani monti color di cielo
> sibila il vento.

L'endecasillabo saffico è reso con un verso di 11 sillabe che ha come tempi forti la 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 10ª sillaba; ma lo schema può essere riempito utilizzando come sillabe toniche nel v. 1 *ple* di *plenilunio* (accento secondario in parola composta), nel v. 2 *d'un*, nel v. 3 *Nei*.

§ 108. In nessun altro poeta della tradizione italiana è riconoscibile una ricerca così attenta e precisa sugli schemi accentuativi (al di là degli

[230] «Era facile, a codesti tempi [l'età di Augusto], passare da una pronunzia all'altra, e anche di sentire l'una sotto l'altra. Sicuro. Ma come: pronunziare a un modo e sentir in un altro? E che c'è di strano? Quando i ragazzi recitano a memoria, mettiamo, il Dante, e dicono con quella loro fretta di chi teme a ogni momento di dimenticarsi, per esempio, "nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura", pronunziano forse ritmicamente? pronunziano i versi come versi? pongono le "arsi" dove vanno poste? Ma noi, pure uggiti di quel precipitar di parole, sentiamo pur sempre che sono versi, e le poniamo mentalmente noi, le arsi; le facciamo noi, le pause: nel mezzo | del cammin | di nostra | vita...» (p. 1968).

accenti che rendono un verso genericamente 'corretto') quale si riscontra nella versificazione lirica pascoliana. Il caso estremo si ha quando vengono opposti fra loro in alternanza regolata versi di uguale misura, ma di differente schema accentuativo. Nei *Canti di Castelvecchio*, per es., nelle quartine a rima alterna della *Voce* i versi dispari sono novenari con accenti di 1ª/3ª e 5ª, i versi pari novenari con accenti di 2ª e 5ª; nelle quartine, sempre a rima alterna, della *Vite* sono accentati sulla 1ª/3ª e 5ª i primi due novenari, sulla 2ª e 5ª gli altri due; l'esatto contrario avviene nel *Gelsomino notturno*. Nella *Tovaglia*, in strofe di tutti ottonari ababccdd (che è una struttura di rispetto in ottonari), sono ottonari con accento di 3ª i versi dispari, mentre i pari sono accentati sulla 4ª oppure sulla 2ª (o su entrambe). Nell'*Imbrunire*, in quartine accoppiate di decasillabi abac_t dbdc_t, sono decasillabi di 3ª e 6ª gli ultimi due versi di ogni quartina, di 3ª e 5ª o di 3ª e 7ª (o di 3ª, 5ª e 7ª) i primi due. La stessa ricerca di esattezza accentuativa si ha in testi che compongono più misure diverse. Sempre nei *Canti di Castelvecchio*, per es., in *Valentino*, in quartine a rima alterna, i versi dispari sono endecasillabi con accenti di 4ª e 7ª, i versi pari decasillabi con accento di 4ª e 6ª, cioè equivalenti agli endecasillabi senza la 6ª sillaba[231]; in *Odi e inni*, dove sono rilevabili le stesse ricerche ritmiche, per es. in *Ad Antonio Fratti* (struttura pindarica: cfr. § 246) la strofe e l'antistrofe uniscono l'ottonario al novenario e all'endecasillabo, ma l'ottonario è accentato sulla 1ª e sulla 4ª, come un novenario di 2ª-5ª-8ª senza la prima sillaba[232], l'endecasillabo sempre sulla 1ª, 4ª e 7ª (contiene quindi lo stesso tipo di ottonario). Un aspetto dell'esattezza prosodica è l'uso della rima cosiddetta ipermetra (cfr. § 159), cioè la rima di parola sdrucciola con parola piana, che sarebbe perfetta eliminando l'ultima sillaba della parola sdrucciola (*petali*: *segreta*, *tacita*: *tenaci*); quella sillaba in più è sempre riassorbita nel verso successivo, o contandola come prima sillaba di quest'ultimo, se esso comincia per consonante, o con la sinalefe tra fine verso e inizio del verso successivo, se questo comincia per vocale (Pascoli trascura in questi casi la caratteristica del sillabismo italiano per cui quella sillaba è fuori misura, per una misura 'più rigorosa').

Lo sperimentalismo prosodico pascoliano è un approdo definitivo della tradizione isosillabica italiana; dopo Pascoli, la rinuncia già di D'Annunzio alla regolarità della misura, per un ritmo più libero, se non per il verso libero senz'altro, svuota di significato metrico una ricerca fondata sul rapporto tra le misure e gli schemi accentuativi; sebbene, naturalmente, i ritmi pascoliani possano essere liberamente riecheggiati.

Nella complessità e novità del linguaggio poetico pascoliano (per il quale si rimanda a Contini 1970 [1958]), bisogna però ancora notare

[231] Gli endecasillabi sono di forma quinario + senario (accentato questo sempre sulla 2ª), i decasillabi di forma quinario + quinario; l'accento iniziale del secondo quinario può essere quasi solo virtuale («come le brocche dei biancospini»), ma se il secondo quinario ha un accento interno rilevato questo è sulla prima sillaba («per riempirlo, tutto il pollaio»).

[232] Si possono ravvisare alternanze di questo genere anche nella versificazione anisosillabica antica (ottonario di 3ª-7ª e novenario di 4ª-8ª, oppure ottonario di 4ª-7ª e novenario di 2ª-5ª-8ª), ma lì questa equivalenza è approssimativa, e una buona percentuale di versi vi si sottrae.

quella che si potrebbe dire una ricerca di 'naturalezza' della prosodia, altrettanto nuova rispetto alla prosodia ottocentesca, e di profonde conseguenze sugli sviluppi del linguaggio poetico novecentesco. Non si troverà in Pascoli l'uso disinvolto della dieresi che è caratteristico della poesia dell'Ottocento (cfr. §§ 114-117); altrettanto significativa è l'eliminazione della rima tronca in consonante, cioè di un artificio puramente ritmico che allontana la lingua poetica dalla lingua parlata: «le parole tronche, quali *amor* e *gentil*», scrive Pascoli nel già citato saggio epistolare *A Giuseppe Chiarini* (pp. 1983-84), «a me pare assurdo metterle, come s'è usato e non s'usa ormai più, in fin di verso e perciò spesso o quasi sempre in fin di periodo». Un suo scolaro di Massa, racconta, gli presentò un componimento «scritto col suo stile delle feste»:

Io notai, non senza ridere, che consisteva nella trascrizione del racconto, quale era nel libro, abbellita però da un suo artifizio. Egli aveva troncato quante parole poteva nella fine dei periodi. Un periodo finiva in *andavan*, un altro in *Ciceron*, un altro in *orator*, e vai dicendo. Io risi... e poi mi battei la fronte. To' to': dissi: o il divino Manzoni, quando termina un suo periodo con *indomato amor*, non fa appunto quel che il povero M... (Diciamolo pure questo nome che fa rima con Manzoni: tanto quel ragazzo che ora sarà un brav'uomo, non si dorrà d'essere nominato: interpretava, a dir vero, male la parola «barbute», ma insegnò qualche cosa al suo maestro: gl'insegnò che ciò che è assurdo in prosa, non può essere ragionevole in versi! diciamo dunque:)... che il povero Morigoni? D'allora in poi esclusi dalla mia tecnica i versi tronchi, con parole, s'intende, tronche artifizialmente. E vedo che tali versi si sono fatti rari anche nella tecnica degli altri.

Si aggiunga infine, per converso, l'eliminazione delle forme auliche e arcaiche del tipo *caritate*, *caritade*, *puote* ecc., che nella tradizione italiana si sono conservate (sull'esempio di Petrarca) anche per ragioni metriche, cioè per evitare la dialefe davanti a vocale di parola seguente (cfr. § 120). «L'affermarsi di una nuova tradizione di lingua poetica (che "si fa prosa senza essere prosa") si può cogliere anche in questo piccolo particolare, nei versi di Giovanni Pascoli che escludono completamente il tipo parossitono» (Ghinassi 1961, cui si deve l'osservazione, p. 74 n. 86).

2.4. La metrica 'libera' del Novecento

§ 109. Come con la metrica tradizionale ma nuova di Pascoli si è varcato il limite del Novecento, così per la versificazione libera del Novecento bisogna risalire indietro, fino almeno alle traduzioni di Tommaseo dei *Canti del popolo greco* e dei *Canti illirici*, condotte col metodo che modernamente si dice 'alineare', vale a dire rendendo ogni verso dell'originale con un rigo di prosa, ma di una prosa che tenta di assumere una configurazione ritmica, eco del ritmo dell'originale[233]. Pascoli analizza in modo

[233] Sulla traduzione 'alineare' dei testi in versi cfr. Limentani 1970, p. 270. Il termine è di Contini (*Di un modo di tradurre*, 1940, in Contini 1946², pp. 133-142).

estremamente acuto un passo di quelle traduzioni nel saggio *A Giuseppe Chiarini* (pp. 1970-1971), parlando del «ritmo riflesso» del verso:

Ma che è questo ritmo riflesso? Ecco: leggiamo: «A te nessuno torrà il cavallo, né tu, o Marco, puoi morire per mano di guerriero armato di spada o di clava o di lancia». Leggiamo ancora:

A te niuno il destriero torrà;
né tu puoi morire, Marco,
per prode né per acuta spada,
per clava né per bellica lancia.
Tu non temi in terra guerriero:
ma devi, misero, morire, Marco,
per man di Dio, dell'antico uccisore.

È la stessa cosa? Ci corre! Prima di tutto, c'è qualche differenza di lingua: «destriero» per cavallo, «prode» per guerriero. Poi c'è il costrutto più sforzato e innaturale «per prode né per acuta spada» invece di quell'altro «per mano di prode armato di spada». Poi ci sono gli epiteti ornanti, «*acuta* spada», «*bellica* lancia». Ma sopra tutto c'è la disposizione in linee, insieme con quell'ordine delle parole che non sono sempre dove le metteremo noi: «ma devi, misero, morire, Marco». Per codesta disposizione e codest'ordine principalmente noi proviamo non so qual incanto nel leggere quei... come s'ha dire? Versi, no, prosa, nemmeno. Forse l'uno e l'altro?

Come nel caso dell'endecasillabo sciolto e della poesia in rima (l'endecasillabo sciolto è secondo Pascoli il vero verso libero italiano), la discussione sul verso libero non riguarda solo un problema tecnico, ma le ragioni e la natura della poesia, nel contesto di più complesse e profonde trasformazioni culturali. Le sollecitazioni vengono dalla cultura europea e americana: dalla poesia in prosa divenuta forma moderna istituzionale in Francia con i *Petits poèmes en prose* di Baudelaire (1869)[234]; dall'uso della prosa come verso, o di versi liberi che paiono prosa, dei *Leaves of Grass* di Walt Whitman (1855, 1881[7]). In Italia, Luigi Capuana riprende la 'versificazione in prosa' di Tommaseo nei *Semiritmi* del 1888. Di particolare interesse è il giudizio di un osservatore critico, lo stesso Pascoli del saggio già citato:

Oh! in ciò che essi rinnegano il ritmo, questi valentuomini, del ritmo si giovano e dal ritmo pretendono ciò che niun altro. In verità, come il Capuana trasse l'idea dei semiritmi dalle traduzioni interlineari del Tommaseo, così Walt Whitman dedusse i suoi *versicles* dalla Bibbia, dal sacro libro che, tra i popoli anglosassoni e protestanti, è più sotto gli occhi e negli orecchi e nel cuore di tutti. Ora i versetti della Bibbia ci conducono con la loro disposizione, a pensare ai ritmi ebraici, punteggiati dalle arpe: da quell'arpe che i cantori sospesero ai salici lungo le fiumane di Babilonia... Tempo prima del Whitman, in Italia usava questo genere di

[234] Cfr. Menichetti 2006 (1990), p. 356: «è certo che Baudelaire costituisce, anche per le analoghe, più tarde esperienze italiane, un punto di riferimento obbligato. Baudelaire significa i celebri *Petits poèmes en prose*, alcuni già diffusi prima ma pubblicati insieme nel 1869. Sono testi brevi, densi, conclusi, che, come il titolo conferma, si presentano in veste prosastica (*en prose*), ma sono *poemetti*, intendono cioè misurarsi col verso, più specificamente con l'organizzazione rigorosa e serrata della forma lirica».

composizione e di metrica: il salmo. Si dicevano le più comuni cose del mondo, in tono solenne, con piccoli periodi: si metteva un asterisco a mezzo, e s'andava a capo dopo il fine: il salmo era fatto. E a chi l'aveva composto e qualche volta ancora a chi lo leggeva, sembrava che somigliasse in verità ai salmi di David. E così il farmacista e l'arciprete della cittaduzza di provincia diventavano tanti David, con poca spesa: un asterisco e un capoverso! Eh! la *suggestione* è potente! Il fatto è che il Whitman rigetta dunque il ritmo preciso dei giambi e dei dattili; ma si appoggia sul ritmo indefinito dei cantori di Sion (p. 1979).

§ 110. Nelle *Laudi* (*Maia*, *Elettra*, *Alcyone*, 1899-1903; *Merope*, 1911-12) che presentano lo sviluppo compiuto della metrica dannunziana, accanto alle forme tradizionali (terza rima, endecasillabo sciolto, endecasillabi e settenari a schema libero, saffica carducciana e saffica rimata, sonetto, canzone petrarchesca regolare e irregolare[235]), un numero significativo di testi appartiene a una versificazione in cui l'isosillabismo non ha più un ruolo determinante, e la misura sillabica, pur mantenendo una certa regolarità, è un punto di riferimento al quale il verso aderisce per approssimazione, oscillando senza una regola fissa, e cercando il proprio ritmo al di fuori di uno schema rigidamente predefinito. Questa libertà metrica tende però ad esercitarsi entro strutture definite, fondate su rigorosi rapporti numerici. La *Laus vitae* per es., in versi che oscillano liberamente intorno ad una base di 9 sillabe, con rime ugualmente libere, ostenta questi rapporti numerici in dichiarazioni interne al testo: 400 strofe di 21 versi divise in 21 canti[236]; altri testi, 'odi' o 'canzoni', manifestano strutture strofiche rigorose, pur nella libertà di misura dei versi[237].

§ 111. 'Verso libero', invece, significa rifiuto di ogni struttura definita, con un gesto polemico (nel primo Novecento, non certo più oggi) di rifiuto nei confronti della tradizione metrica e soprattutto poetica. Ciò non vuol dire che la poesia dannunziana, che accoglie rielabora e trasforma, certo non rifiuta la tradizione, non abbia un influsso profondo sulla lingua e sulla metrica della poesia del Novecento (come è dimostrato da Mengaldo 1975); ma la prima elaborazione del verso libero «passa anche, e si potrebbe dire prima di tutto, attraverso la rivolta antidannunziana di Lucini e dei Crepuscolari»[238]: il *Piccolo libro inutile*, di Sergio Corazzini (1906), le *Revolverate* di Gian Pietro Lucini (1909); autore, quest'ultimo,

[235] *Per la morte di Giuseppe Verdi* (*Elettra*), 9 stanze AbC, BaC, c DEeDd fGfG e congedo uguale alla sirma (cfr. § 198); *Lungo l'Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia* (*Alcyone*), 4 stanze ABC ABC c DDe, con l'ultima rima irrelata e alcune assonanze al posto della rima.

[236] «a simiglianza d'un tempio / quadrato cui demmo per ogni / lato cento argute colonne» (7900-7902); «Tre volte sette: la strofe / qual triplicata sampogna / di canne ineguali risuona / con l'arte di Pan meriggiante» (7918-7921).

[237] Si vedano per es., in *Elettra*, *A Dante*, 11 strofe di 11 versi distinti in 'lunghi' (L) e 'brevi' (b), secondo lo schema LLLbLLbLLLb; *Al re giovine*, 15 strofe di 15 versi liberi (con misura oscillante intorno all'ottonario-novenario); e così si potrebbero indicare molti altri testi (cfr. Beltrami 1993-96, pp. 251-252).

[238] Pazzaglia 1990, la cui trattazione del verso libero (pp. 171-194) è particolarmente ampia e meditata.

di una importante presa di posizione teorica, *Ragion poetica e programma del verso libero* (1908). Esiti estremi della 'liberazione metrica' del primo Novecento sono da un lato le 'parole in libertà' di Marinetti e dei futuristi, dall'altro la poesia in prosa.

Nelle 'parole in libertà' l'uso intensivo dei differenti corpi tipografici (maiuscoli, grassetti, corsivi e loro combinazioni), unito alla demolizione delle strutture sintattiche, fa uscire la poesia dai limiti della metrica, per diventare arte visiva, o spartito per una esecuzione, «arte strumentale e visiva non meno, o più, che vocale» (Contini 1970 [1969], pp. 590-592). La poesia visiva vera e propria è per es., in Francia, quella dei *Calligrammes* di Apollinaire, poesie che giocano sulla disposizione delle parole sulla pagina, ottenendone dei disegni[239]: 'calligrammi' si incontrano anche nei *Derniers Jours* di Ungaretti. La simbiosi della poesia con altre arti, che qui si esprime in una forma di antica tradizione, risalente ai greci alessandrini[240], si continua nel secolo, con le vicende della cosiddetta 'poesia concreta'. Si tocca qui un problema che non è di metrica, ma di estetica, quello dei limiti della poesia rispetto a ciò che non è poesia; un problema che si ripropone con la poesia in prosa, o si dovrebbe dire meglio col *poème en prose*, visto che questo genere «se si bada alla continuità della tradizione... è cultura esclusivamente francese, Baudelaire e Rimbaud (nel secondo caso, da integrare con la poesia in ritmi non tradizionali)» (Contini 1970 [1969], p. 592). Per la poesia in prosa in Italia, si possono citare ad esempio i *Canti orfici* di Campana, nei quali poesia in versi e poesia in prosa si alternano. Non è però, in Italia, una linea vincente. «Neppure l'avanguardia (scrive Avalle 1980, pp. 150-151) ha totalmente eliminato il verso. In proposito sarà sufficiente sfogliare una qualsiasi rivista per rendersi immediatamente conto della "presenza" fisica della poesia nel senso tradizionale della parola: margini più ampi a destra e a sinistra del foglio, spazi bianchi fra strofe e strofe, caratteri più grandi e più spaziati». L'aspetto visivo della versificazione, l'a capo grafico con gli altri fenomeni di organizzazione della pagina, è in effetti l'aspetto più persistente e generale nell'elaborazione della poesia libera; che poi ciò che si dichiara visivamente 'verso' sia (nell'intendimento degli autori, nella ricezione del pubblico) verso, prosa, verso prosastico o prosa ritmica, è questione più complessa, che si pone in modo diverso a seconda degli autori e delle scuole.

§ 112. Le misure e le forme metriche della tradizione persistono, per lo più in realizzazioni non rigorose, in una delle due linee opposte, ma anche complementari, il cui intreccio caratterizza nell'insieme il percorso dell'esperienza metrica del Novecento. Da un lato c'è il 'rifiuto della metrica' intesa come repertorio di forme tradizionali, e quindi il verso-parola

[239] «Il calligramma viene definito [da Apollinaire] "un'idealizzazione della poesia verslibrista e una precisione tipografica nell'epoca in cui la tipografia termina brillantemente la sua carriera, all'apparire dei nuovi mezzi di riproduzione quali il cinema e il fonografo"» (Zoppi *et alii* 1986, pp. XXVII-XXXIII, a p. XXXI).

[240] Cfr. la sintesi e le illustrazioni di Pozzi 1986.

(quello dell'*Allegria* di Ungaretti)[241] o il verso scandito secondo ritmi irriducibili a quelli istituzionali (al limite una prosa ritmica che diventa verso nella segmentazione del discorso); dall'altro, invece, è vivo il confronto con i metri tradizionali, dalla loro continuazione in forme rielaborate (Gozzano, Saba) all'uso di una metrica fortemente allusiva ai ritmi istituzionali (il «verso moderatamente libero, con rime anche dissimulate» di Montale: Contini 1970 [1969], p. 593; il recupero dell'endecasillabo nel progredire dell'esperienza di Ungaretti). Su questa seconda linea si arriva fino al recupero di forme metriche tradizionali, come il sonetto, e di una prosodia prossima a quella regolare, nella quale è sempre centrale l'endecasillabo. Le due linee non sono mai totalmente opponibili, ma per completare l'immagine di questo percorso è essenziale ancora rilevare un mutamento della cultura sul quale ha richiamato l'attenzione Contini, nella stessa pagina citata, in poche righe che dovrebbero stare alla base di ogni riflessione sulla metrica moderna:

...non si dimentichi a quali lettori corrisponde l'attuale relativa restaurazione metrica [quella ravvisabile nella «situazione formale della miglior poesia prodotta dai poeti più universalmente riconosciuti, Ungaretti e Montale, e dalle generazioni che essi hanno educato»]: nei poeti detti «crepuscolari» al principio del secolo, quali Corazzini o Gozzano, è frequente l'anisosillabismo senz'altro non intenzionale; gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario. Non è più visibile il prezzo della libertà pagato da artefici pur espertissimi quale appunto Ungaretti.

§ 113. All'inizio del Novecento, quando già è aperta la via del verso libero, l'uso di forme metriche tradizionali è però ancora una possibilità 'non marcata', che non presuppone necessariamente particolari prese di posizione. Anzi, c'è ancora spazio per una sperimentazione all'interno delle forme tradizionali; da questo punto di vista è significativa per es. l'esperienza di Gozzano, con il suo raffinato controcanto alla poesia dan-

[241] La versificazione di Ungaretti, e propriamente quella dell'*Allegria*, è il vero punto di rottura della metrica novecentesca, il limite oltre il quale non è più possibile 'versificare' (né 'fare poesia') come prima. Su Ungaretti cfr., fra i molti studi, Stella 1987 e i saggi ungarettiani di Sansone 1988; e i contributi dell'autore stesso, in Ungaretti (in Diacono e Rebay 1986, in part. *Difesa dell'endecasillabo*, pp. 154-169 e la sezione di *Poetica*, pp. 723 ss.), che mettono bene in luce l'atteggiamento di un innovatore che è al tempo stesso profondamente inserito nella tradizione metrica: così l'endecasillabo è per lui «l'ordine poetico naturale delle parole italiane» (*Difesa dell'endecasillabo*, p. 154), e lo stesso verso-parola dell'*Allegria* può essere inteso come una 'sezionatura' (alla ricerca di un senso profondo) dell'endecasillabo: «E poi gli endecasillabi bisognava imparare a rifarli. Quindi anche quell'esperienza di dividere l'endecasillabo nelle sue parti – come è stato fatto nell'*Allegria* – per sentire ogni parola nel suo compiuto e intenso, insostituibile significato, quello spezzare l'endecasillabo non avevo più bisogno di farlo. Era un'esperienza che avevo fatto, spinto dalle circostanze se si vuole, ma che avevo fatto. Quindi l'endecasillabo tornava a costituirsi in un modo normale: cioè le parole venivano a mettersi non una sotto l'altra o separate da isole di silenzi, ma una accanto all'altra» (*Ungaretti commenta Ungaretti*, pp. 815-827).

nunziana[242], come, in forma diversa, quella di Marino Moretti[243]. Diversamente, nell'esperienza di Saba il ricorso alle forme tradizionali (peraltro temperato da un vario sperimentalismo, e con approdi, nel tempo, a forme relativamente libere) è un aspetto della sua poetica di appartato e della sua contrapposizione alla poesia che gli è contemporanea[244]; così in testa alla personale *Antologia del «Canzoniere»* lingua poetica, forma metrica e rima (*fiore*: *amore*: *dolore*: *cuore*) si presentano come un tutt'uno con la personalità morale che il poeta rivendica a sé: «Amai trite parole che non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica difficile del mondo. // Amai la verità che giace al fondo, / quasi un sogno obliato, che il dolore / riscopre amica. Con paura il cuore / le si accosta, che più non l'abbandona. // Amo te che mi ascolti e la mia buona / carta lasciata al fine del mio gioco».

Il Novecento della poesia libera fa però delle forme tradizionali un uso critico, sente e interpone una distanza fra sé e il metro regolare risuscitato per essere, il più delle volte, anche negato, con voluti stravolgimenti ed 'errori'. In ogni tempo si è data la possibilità o che la forma metrica prescelta fosse solo uno strumento neutro, 'trasparente' rispetto al discorso, o che l'uso di una forma metrica piuttosto che un'altra (per es. l'endecasillabo sciolto invece dell'ottava), o un certo uso piuttosto che un altro, fosse anche un gesto che richiamava l'attenzione sulle proprietà letterarie del testo, sulle scelte di poetica del suo autore, sulla sua abilità; insomma che la forma metrica 'si vedesse' e si proponesse al giudizio del pubblico come ogni altro aspetto dell'opera. Una volta che la versificazione libera è divenuta la norma (la forma normale della poesia), la 'non trasparenza' della forma metrica è divenuta di secondo grado; scrivere un sonetto o un testo in terza rima significa fare esplicita allusione alla tradizione metrica, confrontarsi con essa, inevitabilmente parodiarla (nel senso più ampio del termine), rinnovarla trasportandola all'interno della versificazione libera. Si può fare l'esempio della terza rima non tanto dantesca, quanto pascoliana delle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini (un es. al § 228): una base dalla

[242] Sono forme tipiche di Gozzano la sestina su due rime disposte in modo liberamente variabile (ABBAAB, ABABBA...: *La signorina Felicita*; secondo Martelli 1984, pp. 608-609, il metro deriva da D'Annunzio, che però non varia la disposizione delle rime, ma secondo Esposito 1992², p. 744, «ha invece un ben più diretto antecedente nei poemetti di Francis Jammes»), e il distico di versi lunghi con rime regolari (a)B(b)A, ed emistichi a base novenaria, che però frequentemente mancano di una sillaba (*L'amica di nonna Speranza*). Gozzano tenta anche, ma non riesce a concludere, il poemetto didascalico in endecasillabi sciolti (*Le farfalle*).

[243] Nella cui poesia «sintassi e movenze parlate contrastano, anche più vistosamente che in Gozzano, con strutture metriche di ampio ventaglio sperimentale, ma sempre contrassegnate da una chiusura o cantabilità di marca tutta tradizionale» (Mengaldo 1978, p. 165).

[244] Per quanto riguarda i punti di riferimento concreti della metrica del primo Saba, al di là delle dichiarazioni di principio, Girardi 1984 ha messo in risalto i collegamenti con «un corpus metrico tardo-ottocentesco, o tardo-romantico, culturalmente anteriore alle inquietudini tecniche di molti lirici coevi» (p. 252). Scrive Fortini 1976, p. 279: «Egli capì che la metrica tradizionale, la fedeltà alla rima, anche la più trita, sarebbero stati strumenti preziosi per svolgere una sua esigenza di romanzo autobiografico, lirico più che propriamente psicologico, e cioè narrativo, mediante una raffigurazione di sentimenti e di oggetti».

quale Pasolini si allontana liberamente, sia variando la misura del verso, sia sostituendo la rima con assonanze o introducendo versi irrelati, ottenendo infine una forma del tutto nuova[245]. Un altro caso è quello del sonetto, forma onnipresente nella tradizione italiana, e oggetto di nuove sperimentazioni 'critiche' nella poesia più viva del Novecento: si vedano i casi dei numerosi sonetti di Caproni, e i sonetti del *Galateo in bosco* di Zanzotto (ed esempi di sonetti moderni ai §§ 175, 209)[246]. Si possono aggiungere contatti e riprese di livello più profondo, la cui scoperta richiede delicati 'smontaggi': per es. Avalle 1972 ha ritenuto di poter identificare entro *A Liuba che parte* di Montale la struttura di rime di una ballata antica, con ripresa e volta di un verso, mutazioni di quattro (x, abab cd(y)cd (y)x).

[245] «Quelle terze rime sono di rime banali, o imperfette, approssimative (non si osa chiamarle assonanze) ma si capisce che il poeta, che troppo bravo sarebbe a farle perfette, rotonde, sonore, e anche difficili, si è rifugiato lì. E anche quell'endecasillabo: allentato, slombato ritmicamente, troppo lungo o troppo corto (ma senza quell'impressione di maestrevole 'rubato', di gioco sui tempi forti e sui tempi deboli, di nervosa spezzatura ritmica dei 'lirici moderni' più riputati); è un meno che è un più» (Pieri 1983, pp. 420-442: ma estraendo questa bella analisi si è tradito, per opportunità, il contesto cui essa appartiene).

[246] Sul sonetto nel Novecento cfr. Marazzini 1981, Bordin 1994 (su Zanzotto), Girardi 1996 (su Caproni), Pastore 1996, Tonelli 2000, Commare 2006.

Capitolo 3

3.1. Computo delle sillabe

3.1.1. Dieresi e sineresi

§ 114. Il computo delle sillabe di una parola è univoco se tutte le vocali sono separate da almeno una consonante: *parola* non può essere che di 3 sillabe, *verso* di 2. Se una parola contiene due vocali consecutive il computo non è più così ovvio, e in effetti la lingua poetica italiana ha conosciuto per ogni caso verificabile numerose oscillazioni, che hanno colpito in misura minore anche i nessi di una vocale con una semiconsonante o una semivocale[1]. Queste oscillazioni sono in parte anche della lingua parlata; si veda per es. il caso (cit. da Serianni 1989, p. 20) di *viale*, *viaggio*, per i quali esiste una pronuncia che fa sentire il nesso con *via*, in tre sillabe con *i* vocale, e una pronuncia più rapida, in due sillabe con *i* semiconsonante. La scansione bisillabica di un nesso di due vocali si dice d i e r e s i (o più genericamente 'iato'), la scansione monosillabica s i n e r e s i; come si è visto (cfr. § 6), è proponibile, ma non sempre applicabile, un uso più ristretto, che limiti l'uso di dieresi e sineresi ai casi di scansione eccezionale rispetto all'uso prevalente.

A partire dal tardo Settecento, e fino all'avvento della versificazione libera, è diventato uso sempre più comune da parte dei poeti indicare nella grafia la dieresi, dovunque questa apparisse non ovvia; dapprima, sporadicamente, con un accento acuto, poi, sempre più frequentemente, con

[1] Se nella pronuncia di *i* si riduce la distanza tra lingua anteriore e palato anteriore fino a provocare una resistenza all'aria espirata si ottiene una consonante fricativa, in cui il carattere consonantico è più pronunciato (semiconsonante) o meno (semivocale) a seconda della chiusura; analogamente se nella pronuncia di *u* si riduce la distanza tra le labbra arrotondate (Lausberg 1971, pp. 128-132). Serianni 1989, pp. 19-21, considera semiconsonanti, in italiano, *i* e *u* non sillabiche seguite da vocale (*aia*, *fieno*, *pioggia*, *schiuma*; *quasi*, *questo*, *quindici*, *cuore*); semivocali *i* e *u* non sillabiche dopo vocale (*farai*, *lei*, *poi*, *altrui*; *causa*, *reuma*).

due punti sovrapposti (*ï*, *ü*): il primo a usare i due punti è stato, secondo Camilli 1951, Foscolo, nell'edizione dei *Sepolcri* di Brescia, Bettoni 1807, da lui curata; questi due punti prendono a loro volta il nome di dieresi, o 'dieresi grafica'. Al di fuori dell'uso degli autori, la dieresi grafica è usata ora dagli editori di testi, per aiutare il lettore a identificare la scansione bisillabica dei nessi di due vocali, cioè la dieresi fonetica; ma si tratta di un uso facoltativo e variabile (non è nemmeno ben stabilito su quale delle due vocali si debbano collocare i due punti; in linea di massima, logica vuole che si collochino sulla *i* o sulla *u*, se sono presenti, ad indicare che hanno valore sillabico, mentre nei nessi con le sole *a*, *e*, *o* si può suggerire di porre la dieresi sulla prima).

Francesco D'Ovidio ha dedicato un saggio ancora fondamentale[2] alla tesi secondo la quale, per quanto i poeti possano ricorrere (o ricorressero al suo tempo) alla dieresi grafica, la possibilità di scegliere fra una scansione monosillabica e una bisillabica di un nesso di due vocali è limitata nella lingua poetica da regole precise: alcuni nessi possono essere solo monosillabici, altri ammettono le due possibilità, altri ancora possono essere solo bisillabici. Il principio fondamentale (che ammette poi una certa elasticità) consiste nell'identificare la dieresi con una forma di latinismo, o di scansione sillabica latineggiante; in altre parole, la dieresi consiste nel dividere in due sillabe un nesso di vocali che valeva due sillabe già in latino, e che nella pronuncia normale dell'italiano si è ridotto a una[3]. In tutti i casi in cui il latino aveva due vocali ma una sola sillaba, oppure una sola vocale, la scansione dovrebbe essere sempre monosillabica[4]. Questo principio vale certamente per un'ampia parte della tradizione italiana, e per un'alta percentuale di testi; tuttavia molti poeti in varie epoche hanno ritenuto di poter considerare bisillabici anche nessi in cui il bisillabismo non era ricavabile dall'etimologia: non a caso il saggio di D'Ovidio è, oltre che un'esemplare ricerca linguistica, una sorta di libello contro gli usi, in materia di dieresi, dei suoi contemporanei, oltre che del Sette-Ottocento. Il fatto è che anche la scansione sillabica, come gli altri aspetti della versificazione, è legata alla cultura dei poeti e delle epoche poetiche, tanto che una ricerca sulla dieresi può, o poteva, diventare un saggio di critica militante. Un altro aspetto da considerare, poi, è la distinzione dei generi poetici; come principio generale, per es., nella poesia che fa uso sistematico di versi sdruccioli, in tutte le epoche, è frequente il ricorso a sillabazioni dieretiche 'irregolari' (*esempïo*, *ampïa*

[2] *Dieresi e sineresi nella poesia italiana*, D'Ovidio 1932 [1899], I, pp. 9-61, e *Poscritta*, pp. 62-75.

[3] Per le parole di origine non latina presenti in italiano (per esempio i prestiti antichi dal germanico) valgono analoghe considerazioni etimologiche, salvo il fatto che il trattamento dei prestiti recenti dalle lingue straniere è più variabile.

[4] Fanno eccezione a questa regola fondamentale i nessi di vocale tonica + atona finali di parola, su cui cfr. § 117. Diversa nella forma, ma nei risultati non molto lontana è la proposta di Menichetti 1993, su cui cfr. § 6n. Da un'indicazione di Menichetti 1984², pp. 40-41 deriva qui la scelta, se non di privilegiare, almeno di documentare ampiamente l'uso di Petrarca, che costituisce la norma prioritaria in una parte consistente della tradizione italiana.

ecc.) che, al di fuori dell'uscita del verso sdrucciolo, non si trovano, o sono eccezionali.

§ 115. Il principio etimologico sopra indicato è rispettato in particolar modo nei casi in cui *iè, uò* dell'italiano derivano da *è* (o *ae*), *ò* del latino: *piede* < PEDEM (*siepe* < SAEPES), *buono* < BONUM ecc. Questi dittonghi[5] italiani sono trattati molto regolarmente come monosillabi[6] (molto particolare, anche per la data, il caso di D'Annunzio, che in *Primo vere* scandisce tre volte *lïeve* < LEVEM, come nota Manfredini 2008, p. 238). Un ulteriore dittongo *iè*, anche questo non divisibile, deriva in italiano dall'importazione di forme galloromanze antiche, per es. *cavaliere* < fr. *chevalier* (si tratta dell'esito galloromanzo del lat. -ARIUS, -ARIUM; l'esito toscano è *-aio*, per es. *cavallaio*), *mestiere* < fr. ant. *mestier* (< MINISTERIUM).

Un caso diverso è offerto da *au*. Normalmente il dittongo latino *au*, tonico e atono, ha dato in italiano *o*: *oro* < AURUM, *lodare* < LAUDARE. Nelle parole italiane, abbastanza numerose, che invece conservano *au*, o per l'uso aulico della lingua poetica (per es. *laude* per *lode*, *lauro* per *alloro*), o perché si tratta di parole che subiscono l'influsso della tradizione scolastica (*causa* contro l'esito 'popolare' *cosa*, di diverso significato, *cauto*, *pausa* ecc.), l'uso dovrebbe essere senz'altro monosillabico, dato il monosillabismo del latino. Così è di regola: per es. «Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro», *Rvf.* 28, 76, è un verso piano; ma le eccezioni sono relativamente numerose, soprattutto nella tradizione fino al Quattrocento (esclusi però Dante e Petrarca), ma poi anche nell'Ottocento[7]. Si vedano per es. le oscillazioni di *aura*, *aure* in Boccaccio: «a te contenta l'aüre traendo» (*Teseida*, X 65, 5), «non m'hanno fatto dell'aüra morta» (ivi, X 95, 4), con *au* bisillabico, e invece «or so quai fosser l'aure che di fori» (ivi, X 73, 3), con *au* monosillabico; sempre in Boccaccio, *aurora* quadrisillabo: «Come Titan dal sen dell'Aürora» (*Ameto* XIV 1). Dai poeti del Trecento editi da Corsi 1969, Ageno 1977, p. 99 cita: «E poi, come la stella a l'aürora» (Riccardo degli Albizzi, *Guardò la giovin bella di celare*, 37); «gli aürati capelli e 'l vago aspetto» (Matteo di Landozzo degli Albizzi, *Il lampeggiar de gli occhi alteri e gravi*, 3); «sì che tuo priego facci esaüdire» (Iacopo Cecchi, *Lasso, ch'i' sono al mezzo de la valle*, 56). Dal *Morgante* di Luigi Pulci si può citare: «e dirà: ciò che l'aüttor qui scrisse» (XXIV 105, 7). Per il Sette-Ottocento si veda *cauto* usato come sdrucciolo da Fantoni, *Odi* II, 36: «Ma non sperar che stabile / t'ami, se l'arte non adopri, e sdegno / spesso non fingi caüto, / onde il vano frenar mobile ingegno» (17-20); le oscillazioni nel valore sillabico attribuito a *au* da Carducci sono state rilevate criticamente da D'Ovidio[8], e sono ora catalogate da Manfredini 2008, pp. 222-224 e 231-233.

[5] Si usa 'dittongo' nel senso di «combinazione lineare di due vocali in una sillaba» (Lausberg 1971, p. 138).

[6] Ciò corrisponde anche al fatto che la dittongazione di *è*, *ò* latine in italiano non è così generale come per es. in francese, e varie forme di italiano parlato, per es. il fiorentino, hanno manifestato una forte tendenza a ritornare alla vocale semplice (soprattutto per *uò*: *bòno* per *buono*). Per una visione d'insieme del problema cfr. Rohlfs 1966, §§ 84, 85, 106, 107. – È evidentemente diverso il caso per es. di *continuò*, dove la *u* è del latino (il verbo latino è CONTINUARE da CONTINUUS); Dante usa solo *continüò* (*Purg.* XXIX 2, *Purg.* XXX 71, *Par.* V 18).

[7] Ciò trova corrispondenza nel parlato nel fatto che in qualche caso i due elementi del dittongo sono stati distaccati nella pronuncia, fino all'inserzione di una consonante di passaggio ('epentetica'): per es. *cavolo* < CAULUS, gr. *kaulós*; *Pavolo* e *Pagolo* (e lo stesso *Paolo* anziché il 'regolare' *Polo*, che pure esiste) da PAULUS.

[8] «Per la dieresi in *lauro*, *laude*, *fausto*, ecc. già ebbi a difendere il Carducci contro l'eccessivo rigore dell'Imbriani...; ma non posso disconvenire che di codesta che è una mera

Anche per *eu* si trova talvolta *eü* (ma *eu* è dittongo raro, presente per lo più in grecismi passati in latino): per es. in Boccaccio «ch'Eüropa ingannò con falso gioco» (*Ameto* II, 21), «ch'Eüropa portò sanza intervalli» (*Teseida*, III 5,3).

Altri dittonghi italiani derivano dai nessi latini iniziali *pl-* (PLACET, PLUMA, PLENUM), *bl-* (latino-germanico BLANCUM), *cl-* (CLAVEM), *fl-* (FLOREM), che hanno dato nessi di consonante + *i* consonantica (*piace*, *piuma*, *pieno*, *fiore*, *chiave*, *bianco*). Ne risultano i dittonghi *ia*, *ie*, *io*, *iu* nei quali la dieresi è di regola esclusa[9]. Lo stesso vale in posizione interna: *tempio* < TEMPLUM, *fibbia* < FIBLA < FIBULA, *occhio* < OCLUM < OCULUM, *soffiare* < SUFFLARE. Non mancano però eccezioni, per es. *trebbïatrice* in Pascoli (*Patria*, VII, 16, cit. al § 215; *trebbiare* è dal lat. volg. **treblare*, da TRIBULARE/*TREBULARE); in particolare nei casi in cui il dittongo è in finale atona di parola, è stato tutt'altro che infrequente l'uso della dieresi per ricavare parole sdrucciole: *esempïo* si trova in molti poeti (Fantoni, cit. *infra* in n.; Monti nell'*Ode al signor di Montgolfier*, 109-112: «E già l'audace esempïo / i più ritrosi acquista; / già cento globi ascendono / del Cielo alla conquista»), così *ampïa* (Manzoni nel *Natale*, 78-81: «E intorno a lui per l'ampïa / notte calati a stuolo, / mille celesti strinsero / il fiammeggiante volo») ecc. (cfr. D'Ovidio 1932, p. 17).

Ulteriori dittonghi, questa volta discendenti, sono originati dalla vocalizzazione di *-s* o *-x* finale latina: *noi* < NOS, *voi* < VOS, *sei* < SEX. La dieresi dovrebbe essere esclusa, ma in realtà questi dittonghi sono trattati come gli altri nessi di vocale tonica + vocale atona in fine di parola (cfr. § 117).

Si può escludere l'uso della dieresi nei casi in cui *gu-* è l'esito della *u* consonantica germanica, per es. in *guerra* < WERRA; così anche nei nessi con *u* consonantica latina prima dell'accento, per es. *quasi* < QUASI, *questo* < ECCU(M) ISTUM (in questo caso la *u* consonantica è del latino parlato tardo). Ugualmente si devono considerare monosillabici i nessi con *u* consonantica dopo l'accento, per es. *lingua*, *sangue* (ma non si può escludere l'esistenza di qualche esempio in contrario, in uscita di verso sdrucciolo).

Non dovrebbe mai avere valore di sillaba la *i* consonantica derivata in toscano da -RI-, per es. in *aiuola* < ARIOLA < AREOLA, o, dopo l'accento, in *-aio* da -ARIUM[10]; così nemmeno in *noia*, *gioia*, di diversa etimologia, che sono bisillabi, mai trisillabi (per l'uso di queste forme, al contrario, come monosillabi, con sineresi, cfr. § 116).

In altri casi, il nesso di due vocali in italiano, a ben considerare, è soltanto grafico: ciò avviene tutte le volte che *i* è un segno diacritico, per indicare il suono palatale di *c* o *g* semplice o rafforzata, per es. *minaccia*; non si dovrebbe usare *saggio* come trisillabo, ma si dovrebbe semmai ricorrere all'equivalente *savïo*. Lo stesso vale per *i* diacritico che indica la *l* palatalizzata in *-gli-*: *figlio* dovrebbe essere sempre bisillabo, e per ottenere un trisillabo sdrucciolo si dovrebbe ricorrere a un latinismo pieno, *filïo*. Fantoni tuttavia, per fare un esempio, usa proprio *minaccïa*, *saggïo*, *figlïo* come sdruccioli[11]. Questo è un caso estremo, ma tutt'altro che

licenza il Carducci ha fatto un uso troppo frequente, il quale lo conduce poi non di rado a mettere a breve distanza un vocabolo come *auro* per trisillabo e uno come *aureo* per bisillabo!» (D'Ovidio 1932 [1903], p. 314 n.). Nello stesso saggio, a p. 276, D'Ovidio nota che Tolomei, nei suoi esperimenti di prosodia classica, «in voci come *lauro* scioglieva per norma il dittongo in due brevi, quando invece così la dieresi è anomala e appena tollerabile».

[9] In area cronologica sette-ottocentesca, un'eccezione in Monti: «A quel lampo di speme infïammarse» (*Il Bardo della Selva nera*, VII, 97).

[10] Però Carducci usa *brumaio* come sdrucciolo in *Per la morte di Napoleone Eugenio* (*OB.*), 25.

[11] *Al suon della minaccia* (*Odi* I, 16): la coppia *minaccïa*: *allaccïa* è usata in rima, nella prima strofa, con la stessa funzione metrica di *gravido*: *pavido*, *scendono*: *accendono* ecc.

isolato, proprio di una versificazione che, come stigmatizzava D'Ovidio con una colorita immagine, non ha esitato ad 'arrampicarsi su una scala dipinta sul muro' (contando due sillabe dove c'è una vocale sola: sintomatico che altrove Fantoni adoperi le stesse forme anche come piane); una versificazione, si dica più semplicemente, che è rimasta limitata a certe aree (la poesia in versi sdruccioli) o periodi (il Sette-Ottocento), ma che è stata praticata, in misura variabile, da poeti come Giusti, Tommaseo, Carducci, Betteloni, come attesta lo studio di Manfredini 2008, pp. 224-230 («quasi completamente immuni», secondo lo stesso studio, Foscolo, Felice Romani, Andrea Maffei, De Amicis; isolato nel Manzoni il caso di *ampïa*, nel *Natale*, cit. sopra). In altri casi però l'oscillazione è ben più autorevolmente sostenuta; si veda per es. *religïone*, che è l'unica sillabazione della parola adottata nella *Divina Commedia*, contro la pronuncia normale in toscano (conta il fatto che *religione* entra nella stessa serie di *visione* / *visïone* ecc.).

§ 116. Nei casi in cui ad *a*, *e*, *o* segua una vocale tonica il nesso è di regola bisillabico, e scriverci la dieresi grafica è pleonastico, per es. *aïta* (verbo: per es. *Rvf.* 16, 7), *paëse*, *paüra*, *maëstro*, *beäto*, *leäle*, *leöne*, *soävi* (*Rvf.* 23, 64)[12], *poëta*; così in *Ocëàno* (*Occëàno* quadrisillabo in *Rvf.* 28, 38), quando non è accentato *Ocèano*. La sineresi si può considerare eccezionale: per es. *rayna* (*raína* 'regina') bisillabo nel *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, 9: «ché per lo mondo era chiamada rayna»; *paura* bisillabo nel *Fiore*, XXII, 5 «Vergogna e Paura m'ànno abandonata»; *Atteon* bisillabo nell'*Arcadia* di Sannazaro, egl. X, 131; *aíde* bisillabo in Francesco di Vannozzo (Manetti 1994, 60, 1), peraltro in un endecasillabo non canonico: «Se Die m'aide, a le vagniele, compar!»[13].

Sono di regola, com'è ovvio, bisillabici i nessi di due vocali separate da *i* consonantica: *gioia*, *noia*, *-aio*. Proprio per questi nessi è però caratteristica la possibilità della sineresi, praticata con frequenza variabile dalla poesia del Duecento fino, saltuariamente ma ostinatamente, al pieno Novecento, da Marino Moretti (che, in un contesto di tutti endecasillabi, scrive: «Un'altra legge e le dà noia la strana / cantilena...», *Convitto del Sacro Cuore*, 17, *PN.*, p. 172) a Caproni (che nei sonetti dei *Lamenti*, nel *Passaggio d'Enea*, scrive: «d'America, dal buio locomotore», XI, 2). Dante ha *Tegghiaio* (*Inf.* VI 79), *gennaio* (*Par.* XXVII 142), *migliaio* (*Purg.* XIII 22), *primaio* (*Purg.* XIV 66) bisillabi; Petrarca ha bisillabi *Tarpeio* in *Rvf.* 53, 99, *Pistoia* in *Tr.C.* IV 32; con sineresi ancora (per spigolare qualche esempio successivo) *Troia* in Boccaccio, *Filostrato* I 7, 1; *migliaio* in Lorenzo de' Medici, *Nencia*, 5, 5; *notaio* in Ariosto, *Satira* I, 111; *pecoraio* in Berni, *Al cardinale [Ippolito] de' Medici* (LV); *noia* in Parini, *La caduta* 59-60: «e sopra

nelle successive; nello stesso testo si notino ancora *rischïo*: *fischïo*, *tempïo*: *esempïo*, usati come sdruccioli. In *Al silenzio* (*Odi* II, 5), dopo *velocissimo*: *placidissimo* (2-4), Fantoni usa, con la stessa funzione ritmica, *ciglïa*: *figlïa* (10-2), *voglïa*: *soglïa* (14-6); in *A Bartolomeo Cavedoni* (*Odi* II, 44), *saggïo* (v. 21), *veggïo* (v. 37); in *Ad Alberto Fortis* (*Odi* II, 45), *viaggïo*: *saggïo* (34, 36).

[12] Boccaccio usa sempre *soave* trisillabo, ma nell'*Ameto*, VIII 87, la tradizione lo dà bisillabo: «agli occhi belli, d'odor soave e buono»; Quaglio emenda dunque «agli occhi bei, d'odor soave e buono» (discussione in apparato, p. 30). L'emendamento di per sé è del tutto plausibile; tuttavia *soave* (eccezionalmente) bisillabo può trovare fondamento nei poeti latini, che di *suavis* usano sia la forma trisillabica sia quella bisillabica.

[13] A parte vanno considerati casi come quello di *laove*, che è una resa editoriale legittima, accanto alla quale è altrettanto plausibile *là ove*, con sinalefe (se non addirittura equivalente a *là 've*), anziché sineresi, e accento su *là* anziché su *ove*; per es. il v. 30 di Monte Andrea, *Donna di voi si rancura*, è stampato «che laove vera ragione racende» in *PD.*, I, p. 461, e «che là ove vera rasgione rac[c]ende» in Minetti 1979, p. 116.

la lor tetra / noja le facezie e le novelle spandi». L'uso nasce nella poesia antica dal fatto che *gioia*, *noia* corrispondono alle parole provenzali *joi*, *enoi*, dove *oi* è un dittongo, e di qui si è esteso per analogia (esistono però anche le forme con apocope della vocale finale, *gioi'*, *noi'*, *-ai'*)[14].

§ 117. In fine di parola, i nessi di vocale tonica+vocale atona[15] hanno un trattamento normale ben consolidato: se cadono all'interno del verso, sono considerati monosillabici; se cadono in fine di verso, sono considerati bisillabici, e il verso si considera piano[16]. Rispetto a questo uso, codificato già da Antonio da Tempo[17], la dieresi all'interno

[14] Analogo è il caso, molto più raro, e confinato nella poesia del Duecento, di *veglio* usato come monosillabo, a imitazione di *vieil* del francese antico, segnalato da Contini 1986, pp. 190-191. Appartiene allo stesso tipo *pos'* per *posso*, nel *Tesoretto* (*PD.* II, p. 175), 302 «ma io non pos' neente», come in Chiaro Davanzati, *Ahi dolze e gaia terra fiorentina* (*PD.* I, p. 414), 43 «"Fiorenza" non pos' dir, ché se' sf[i]orita»: in entrambi i casi la tradizione ms. ha *posso* o (per il *Tesoretto*) risolve anche diversamente. Nel caso del *Tesoretto*, si noti che *neente* è un trisillabo, e che l'ipotesi che sia qui eccezionalmente bisillabo («ma io non posso neente») è più onerosa che intendere *pos'* per *posso*.

[15] Si possono dire, e correttamente si dicono, dittonghi, più precisamente dittonghi discendenti, però sono di più tipi: *ai* è un dittongo discendente sia per l'accento sul primo elemento, sia per la consecuzione vocale-semivocale; *ea* è un dittongo se e quando forma una sola sillaba, discendente per l'accento sul primo elemento; nel tipo *ai* sono 'marcati' i casi in cui vale due sillabe, nel tipo *ea* quelli in cui ne vale una. Per questo si tende qui ad evitare il nome di 'dittonghi' per l'intera categoria, che ha un trattamento unitario nella prosodia italiana, sebbene ciò crei qualche fatica espressiva.

[16] Si veda l'elenco esemplificativo di Guarnerio 1893, pp. 27-28: «*mio*, *pio*, *pia*, *sia*, *fia*, *via*, *io*, *obblio*, *tuo*, *suo*, *fui*, *lui*, *colui*, *miei*, *tuoi*, *figliuoi*, *stai*, *mai*, *poi*, *dicea*, *reo*, *ahi*, *ohi* e simili...». Con atteggiamento precettistico, Guarnerio sconsiglia la 'dieresi d'eccezione': «Qualche rara eccezione occorre, ma non bella né da imitarsi...». Il computo sillabico di questi nessi nel parlato (studiabile solo in quello moderno) è complesso, cfr. Marotta 1987, secondo la quale il tipo *ío* è normalmente bisillabico (iato), il tipo *mài* monosillabico (dittongo); errata l'osservazione di Menichetti 1993, p. 173, che definisce «*voi*, come vuole la grammatica, una parola piana e quindi bisillaba», da computare come un monosillabo per la metrica, in *Rvf.* 1, 1 «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»: ma in quella posizione sarebbe appunto una dieresi d'eccezione, perché fuori della poesia *voi* è un monosillabo, con *-i* da *-s* latina (*vos*). Secondo Bausi e Martelli 1993, p. 18: «anche in prosa e anche nel parlato... è del tutto normale che tali nessi vocalici – monosillabici all'interno del discorso – divengano bisillabici in conclusione di periodo o di una parte di esso»; il caso della fine di emistichio con rima al mezzo viene considerato dai due autori equivalente a quello della fine di verso. In altre parole (e potendo allegare il conforto di una sperimentazione) il fenomeno potrebbe corrispondere a quello dell'allungamento in pausa, se si potesse considerare senz'altro equivalente la fine di verso con la pausa intonazionale del discorso: ma norma metrica e intonazione del discorso non stanno sullo stesso piano. Il discorso è ancora meno pacifico per quanto riguarda la fine di emistichio con rima al mezzo, che non ha in italiano un trattamento equivalente alla fine di verso (con minime eccezioni): in questa posizione, anzi, questi nessi sono più frequentemente monosillabici che bisillabici, e il bisillabismo rientra nel caso della dieresi eccezionale.

[17] *Summa*, VII: «Si vero in eadem dictione vocalis veniat ante vocalem, saepissime et regulariter abicitur una vocalis, licet non sit in metris gramaticalibus et poeticis. Et maxime abicitur in dictionibus bisillabis, ut in his dictionibus *dio*, *mio* et *tuo*, *mai* et *hai* et similibus; quae licet penes gramaticos sint bisillabae, tamen in hac arte rithimici vulgaris tantum monosillabae reputantur. Et idem in polysillabis longis, ut in hac dictione *creatore*, et in hac dictione *beato*, quia vocalis una ex eis communiter abicitur; nisi praedictae dictiones apponantur in rithimo in fine versus, quia tunc non abicitur aliqua vocalis, sicut patebit

del verso, sempre possibile in teoria, si dice d i e r e s i e c c e z i o n a l e (eccezionale, in particolare, rispetto all'uso di Petrarca e dei petrarchisti, che la evitano, anche se non sempre)[18].

Per l'uso monosillabico all'interno del verso si vedano in Petrarca per es.:

ai:	ma dentro dove già mai non s'aggiorna (*Rvf.* 9, 7);
ea:	di che sperato avea già lor corona (23, 44);
ei e *iei*:	ch'i' vi discovrirò de' mei martiri (12, 10),
	Allor saranno i miei pensieri a riva (30, 7);
eo:	mentre poteo del suo cader maligno (23, 59);
ia:	et aperta la via per gli occhi al core (3, 10);
ie:	Ma pur sì äspre vie né sì selvagge (35, 12)
io:	non fia ch'almen non giunga al mio dolore (12, 13);
oi e *uoi*:	Ma del misero stato ove noi semo (8, 9),
	rotava i raggi suoi lucente et bella (33, 4);
ua:	et l'eloquentia sua vertù qui mostri (28, 66);
ue:	i' fuggia le tue mani, et per camino (69, 9)
ui:	che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena (8, 12);
uo:	e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia! (23, 49).

In fine di verso, si è detto, gli stessi nessi danno luogo a versi piani[19]; per es. in Petrarca: «primavera per me pur non è maï» (9, 14); «ch'un dì cacciando sì com'io solëa» (23, 148); «che sì alto miraron gli occhi meï» (13, 6); «Povera et nuda vai, Philosophïa» (7, 10), «fer le tenebre mïe» (37, 45), «vola dinanzi al lento correr mïo» (6, 4), «Quando io movo i sospiri a chiamar voï» (5, 1), «il suon de' primi dolci accenti suoï» (5, 4); «per mirar la sembianza di Coluï» (16, 10).

Per quanto riguarda la dieresi eccezionale (all'interno del verso), Dante usa per es. *levaï* (*Par.* XXV 38), *avëa* (*Par.* XXIX 9), *dovëa* (*Purg.* XXXIII 22), *facëa* (*Inf.* X 71), *mïa* (*Par.* XXIII 10), *pïa* (*Par.* XV 25), *disïo* (*Inf.* VII 57), *mïo* (*Par.* III 128), *pïo* (*Par.* I 100), *coluï* (*Par.* XXXIII 58), *cuï* (*Purg.* XXIII 132)[20], *süe* (*Par.* XVI 41), *süo* (*Inf.* XIV 105), e anche *pïi* (*Purg.* XII 21). Petrarca ha *crïa* (*Rvf.* 9, 12) e

infra in exemplis. Praedictae autem dictiones *creatore* et *beato* et plures aliae similes aliquando indifferenter ponuntur etiam in medio versus, idest quod vocalis aliquando abicitur, aliquando non» [Se poi nella stessa parola una vocale precede un'altra vocale, spessissimo e di regola si leva una vocale, sebbene così non sia nella poesia in metrica quantitativa. E soprattutto la vocale si leva nelle parole bisillabiche, come in queste parole *dio*, *mio* e *tuo*, *mai* e *hai* e simili; le quali, sebbene in latino siano bisillabiche, tuttavia in quest'arte della poesia ritmica volgare si considerano solo come dei monosillabi. E ugualmente avviene nei polisillabi piani, come in questa parola *creatore*, e in questa parola *beato*, che se ne leva normalmente una vocale; a meno che le parole predette non siano in rima in fine di verso, perché allora non si leva alcuna vocale, come apparirà sotto negli esempi. Le parole predette *creatore* e *beato*, poi, e molte altre, si usano talvolta indifferentemente anche all'interno del verso, nel senso che talvolta si leva una vocale, talvolta no].

[18] Definizione di Casella 1924, p. 28: dieresi 'd'eccezione' è «quella che secondo le consuete norme metriche viene regolarmente ammessa in fine di verso soltanto; non mai, se non in via eccezionale, nell'interno».

[19] In questi casi non si segna mai la dieresi con i due punti, come qui si fa solo per chiarezza.

[20] «per cuï scosse dianzi ogne pendice»: sarebbero forse da preferire, rispetto all'ed. Petrocchi, *cui* e *dïanzi*; però è vero che sarebbe l'unico caso di *dianzi* trisillabo nella *Commedia*.

mïo (*Rvf.* 366, 137)[21]. La più nota di queste dieresi eccezionali è *ïo* bisillabo, usato più volte da Dante, per es. «quivi vid'ïo Socrate e Platone» (*Inf.* IV 134), «cred'ïo ch'ei credette ch'io credesse» (*Inf.* XIII 25), «ïo, che al divino da l'umano» (*Par.* XXXI 37), che ha dato luogo a molteplici discussioni[22].

Questo doppio trattamento dei nessi di vocale tonica + atona è una peculiarità del sistema italiano rispetto a quello provenzale, che distingue in fine di verso *ïa* bisillabico (che rende il verso femminile, cioè piano) da *ai*, *eu* ecc. monosillabici (che rendono il verso maschile); all'interno del verso *ia* è trattato con qualche libertà (ma normalmente bisillabico), mentre *ai*, *eu* ecc. sono di regola monosillabici e, alcuni di essi (*eu* per es.), bisillabici in rari casi eccezionali.

In astratto, tenendo conto delle regole del sillabismo (cfr. § 8), niente impedirebbe di computare questi nessi in fine di verso come monosillabi[23], tranne il fatto che essi compaiono regolarmente, fin dalle origini, in contesti metrici in cui non compare nessun altro tipo di rima tronca. L'uso monosillabico alla fine del verso compare invece, nota Zuliani 2009, pp. 35-39, quando, nel Quattrocento, l'evoluzione della musica richiede rime tronche, che corrispondano al fatto che le frasi musicali tendono a concludersi con un tempo forte (cfr. § 97). Diversamente dalla rima tronca in consonante, che deve il suo successo nella poesia per musica alla stessa motivazione, il monosillabismo del nesso tonica + atona non si afferma nella poesia colta; è «presente, con discrezione, anche nell'opera» (p. 36, con un es. dal *Don Giovanni* di Da Ponte), ma «è usato solo occasionalmente e (dettaglio indicativo) solo in contesti in cui esso non è palese [...] Invece, in un usuale metro d'aria o di canzonetta, in cui la cadenza finale è facilmente individuabile, i dittonghi finali non valgono pressocché mai come tronche» (Zuliani 2009, pp. 36-37)[24].

[21] Ma l'uso di Petrarca è contrario alla dieresi eccezionale, tanto che questa resta, appunto, del tutto eccezionale nella poesia che si rifà al suo modello, meno in quella che vi si sottrae. Cfr. Marti 1955, pp. 44-45: «...è lecito affermare che col Petrarca scompare definitivamente la dieresi in parole come *io*, *mio*, *suo*, *mai*, *hai*, *pio*, *via*, *vorrei*, *saria*... Per trovar dieresi di questo tipo eccezionale occorre rifarsi agli autografi del Sacchetti e del Boccaccio».

[22] Cfr. Casella 1924, Debenedetti 1925, Fubini 1962, pp. 38-40. – Se si considerano i nessi di vocale tonica + atona seguiti da parola iniziante per vocale come monosillabici, in dialefe con la vocale iniziale della parola seguente, non bisillabici (con dieresi) e in sinalefe (cfr. § 120), la lista delle dieresi *ïo* segnate da Petrocchi diminuisce sensibilmente: non è comunque logico far differenza per es. tra «E io a lui», *Inf.* VI 43, dove Petrocchi non segna la dieresi in *io*, e «Ond'ïo a lui», *Inf.* XIII 82, dove invece la segna, invitando a leggere «Ond'ïo^a lui». Restano, non seguiti da vocale: *Inf.* IV 134, *Inf.* XIII 25, *Inf.* XXI 94, *Inf.* XXXIII 113, *Purg.* IV 58, *Purg.* X 19, *Purg.* XXIII 2, *Par.* V 85, *Par.* XIV 127, *Par.* XXIV 56, *Par.* XXV 22, *Par.* XXVIII 85, *Par.* XXXI 37, *Par.* XXXI 47 (probabilmente in *Inf.* XXVII 123 «tu non pensavi ch'io lòico fossi», *ïo* meglio che *löico*; in *Par.* X 145 «così vid'ïo la gloriosa rota», *ïo* segnato da Petrocchi comporta l'unico caso di *gloriosa* anziché *gloriöso*, *-a* nella *Commedia*, ed è quindi probabilmente da scartare).

[23] Dal punto di vista del sillabismo, notano Brioschi e Di Girolamo 1984, p. 107, «è in larga misura platonica la questione se siano da considerare piani o tronchi i versi uscenti in vocale tonica + atona (*via*)...».

[24] Identificare eccezioni all'uso bisillabico in fine di verso facendo astrazione dalla musica è difficile. Si può citare una canzonetta di Paolo Rolli (*Dell'alme nostre, Amor*, *LS.*, p. 190), le cui strofe hanno lo schema $a_{7t}a_{7t}b_5c_{7t}c_{7t}b_5$. Il quinario piano ha in rima *sei* 'tu sei': *dei* nella prima strofa, *affanno*: *tiranno* nella seconda, come ci si aspetta secondo la regola; ma nella seconda strofa la prima coppia di settenari rima in *dio*: *desio*, mentre per es. le rime tronche della prima strofa sono *Amor*: *signor*, *abbandonar*: *star*; la seconda rima tronca della seconda strofa è *libertà*: *dà*; le rime tronche della terza strofa sono *cristallin*: *vin*, *ver*: *piacer*. Dunque la rima *dio*: *desio* in questo caso è usata come una rima tronca.

Nella poesia delle origini, questi nessi danno luogo ad una particolarità che riguarda la rima interna. In Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, 79-80:

> natura perderïa:
> a tal lo vederia, – fora pietosa

o in Dante, *Rime*, *Poscia ch'Amor* (*Rime*, 27), 59-60:

> che leggiadrïa
> disvia – cotanto, e più che quant'io conto

(per citare solo due esempi fra i molti possibili), *ïa* bisillabo in fine di verso rima con *ia* monosillabo all'interno (se *ia* fosse bisillabo all'interno, i due endecasillabi citati sarebbero ipermetri)[25]. Questo è un aspetto, fra gli altri, della convenzionalità della rima nella poesia del Due-Trecento (cfr. §§ 149-150 e 122), ed è uno di quei tratti che tendono a venir meno nella poesia successiva. Petrarca, che nel *Canzoniere* è molto parco di rime interne, evita il problema nella canzone alla Vergine, con *mïo* in dieresi:

> homo et verace Dio
> ch'accolga 'l mïo – spirto ultimo in pace (366, 136-137),

non nella canzone frottola, né in *Qual più diversa et nova*:

> Fetonte odo che 'n Po – cadde, et morío;
> et già di là dal rio – passato è 'l merlo (105, 20-21),

> arde, et more, et riprende i nervi suoï,
> et vive poi – con la fenice a prova (135, 14-15).

(Un problema analogo si pone con l'apocope: cfr. § 122).

È stato notato che la dieresi nei nessi di vocale tonica + atona finali di parola è più regolare davanti a parole inizianti per *s* + consonante, per es. «vid'ïo scritte al sommo d'una porta» (*Inf.* III 11), «ïo stancato e amendue incerti» (*Purg.* X 19), e nell'esempio appena citato di Petrarca (*Rvf.* 366, 137)[26].

Se i nessi di cui si parla non sono finali di parola, ma sono seguiti da un'altra sillaba, o semplicemente da una consonante, il trattamento è analogo: all'interno del verso *pareano* è di regola un trisillabo piano (e *parean* un bisillabo tronco); in uscita del verso *pareano* è parola sdrucciola (e non si usa quindi nei testi in versi piani)[27]. Per la dieresi all'interno del verso, si vedano per es.: *avëan* (*Purg.* XXVII 147), *facëan* (*Purg.* XXIX 147); *corrëan* (*Inf.* XXIV 92); *percotëansi* (*Inf.* VII 28), *gratüito* (*Par.* XIV 47).

[25] Cfr. Antonelli 1979, p. 377; Antonelli 1984, pp. XLVII-XLVIII. Non è una buona idea quella suggerita nelle edizioni precedenti di questo libro, che questi casi di rima interna dimostrino un uso monosillabico di questi nessi in fine di verso. Sull'interpretazione dei versi con queste rime interne come endecasillabi con cesura epica cfr. § 60.2.

[26] Cfr. Battaglia, *Teseida*, p. CLIV; Balduino 1971, p. 80 (con altri rimandi bibliografici).

[27] Si veda anche qui la lista esemplificativa di Guarnerio 1893, pp. 27-28: «*espíano, Príamo, síano, síasi, invíano, obblíano, dáino, láido, záino, dicéano, áere, Èolo, Tróade, Euríalo, Briséide, Páolo, eróico, gratúito* ecc...».

§ 118. Nei casi in cui *i* o *u* atona sia seguita da vocale tonica (esclusi naturalmente *iè* < lat. *è*, *uò* < lat. *ò*) si danno numerose oscillazioni (Dante per es. usa *celestïal*, *Purg.* XII 29, e *celestial*, *Purg.* II 43), ma l'uso della dieresi è comune, anche in Petrarca: per es. *disïata* (*Rvf.* 16, 14), *desïando*, *desïava* (*Rvf.* 11, 6 e 11); *oblïar* (*Rvf.* 23, 19); *s'umilïasse* (*Rvf.* 23, 66); *fïate* (*Rvf.* 21, 1); *travïato* (*Rvf.* 6, 1); *obedïente* (*Rvf.* 28, 5), *orïente* (ivi 15); *glorïosa* (*Rvf.* 10, 1); *pretïosa* (*Rvf.* 23, 162); *otïose* (*Rvf.* 7, 1); *presumptüosa* (*Rvf.* 5, 14).

In certi casi si può individuare una forma 'normale': *chiunque* è normalmente trisillabo, e *chiunque* bisillabo è una sineresi da segnalare (per es. tre volte nelle liriche di Boiardo, cfr. Mengaldo 1963, p. 242)[28]; come ha notato Menichetti 1986, *vïaggio* è la forma normale nella tradizione (per es. *Rvf.* 23, 118), mentre *viaggio* bisillabico si trova nella poesia più recente[29]; sono per lo più bisillabici, almeno nella poesia di Dante e Petrarca, nessi in *u* del tipo *annüal* (*Par.* XVI 42), *impetüoso* (*Inf.* IX 48), *circüir* (*Par.* XII 86), *affettüoso* (*Inf.* V 87); *mansüeto* (*Rvf.* 17, 5), *continüando* (*Rvf.* 73, 23), *rüina* (*Rvf.* 28, 97), *prüine* (*Rvf.* 66, 6).

I nessi di due atone, diverse entrambe da *i* o *u*, hanno anch'essi un trattamento oscillante. Nelle forme derivate da quelle in cui il nesso è tonico e bisillabico (o collegabili con esse), il bisillabismo spesso si mantiene: *Bëatrice* come *bëato*, «rimossi, quando Bëatrice scese» (*Purg.* XXXII 36); *paürose* in *Inf.* II 90, come *paüra*; *poëtando* in *Rvf.* 24, 4, come *poëta*; *soävemente* in *Rvf.* 37, 100, come *soäve*. Però il nesso, atono, può diventare monosillabico: *Beatrice*, «I' son Beatrice che ti faccio andare» (*Inf.* II 70), *pauroso*, «a·llamentar mi fa pauroso et lento» (*Rvf.* 12, 8).

In fine di parola i nessi di *i* atona + vocale atona (*ia*, *ie*, *io*, e *ii*) sono di regola monosillabici, e versi come «ché non bolle la polver d'Ethïopia» (*Rvf.* 24, 9) si devono considerare piani; ma nell'uso dantesco non è esclusa la dieresi: Dante usa per es. entro il verso *accidïa* (*Purg.* XVIII 132), *ambrosïa* (*Purg.* XXIV 150), *grazïa* (*Inf.* IV 78)[30], *infamïa* (*Inf.* XII 12), *Marzïa* (*Purg.* I 85), *patrïa* (*Inf.* X 26), *Trivïa* (*Par.* XXIII 26), *Silvïo* (*Inf.* II 13)[31], e anche *plenilunïi* (*Par.* XXIII 25), con recupero di una doppia *i* che è solo etimologica[32]. La dieresi diventa poi fre-

[28] Però *chiunque* può ricadere, per eccesso di petrarchismo, nella tendenza ad eliminare le dieresi manifestata per es. dal Claricio editore di Boccaccio (*Ameto*, 1520, *Amorosa Visione*, 1521): «Chïunque fia per sua vertù colui» (*Ameto* IV 46) diventa «Chiunque fia mai per sua vertù colui», così come *grazïosa* diventa *graziosa* (*Ameto* XXIV 37), e così si dovrà intendere *chiunque* bisillabo nel capitolo di Lorenzo de' Medici *L'amoroso mio stil*, 36. La stessa tendenza gioca contro la sineresi eccezionale: *noie* monosillabico (con monosillabismo ammesso anche da Petrarca, ma raro) diventa bisillabico (*Ameto* XXXVI 53, da «avute ho quante noie posson dolere» a «havute ho quante noie pon dolere»): cfr. l'ed. Quaglio, pp. CCXCIV-V; Raimondi 1948, p. 193 n. 1.

[29] Soprattutto negli autori settentrionali; fra i quali va già citato Goldoni, che nella prima scena del *Cavalier Giocondo* scrive: «I miei viaggi, i miei viaggi m'han d'ogni cosa istrutto» (il verso è un martelliano, cioè un doppio settenario).

[30] «grazïa acquista in ciel che sì li avanza»: si può anche pensare a *grazia* bisillabico seguito da dialefe, ma cfr., con sinalefe: «con grazia^illuminante e con lor merto» (*Par.* XXIX 62), «che visser sanza 'nfamia^e sanza lodo» (*Inf.* III 36), «che frutti infamia^al traditor ch' i' rodo» (*Inf.* XXXIII 8), «ingiuria^è^il fine, ed ogne fin cotale» (*Inf.* XI 23), «incontenenza, malizia^e la matta» (*Inf.* XI 82).

[31] «Tu dici che di Silvïo il parente»: vale lo stesso discorso fatto per *grazïa*.

[32] Baldelli 1973, p. 931 dichiara sdrucciole le rime dantesche *concilio*: *Virgilio*: *essilio* (*Inf.* XXIII 122-128); *Nasidio*: *Ovidio*: *'nvidio* (*Inf.* XXV 95-99); *Sibilia*: *milia*: *vigilia* (*Inf.* XXVI 110-114); *testimonio*: *conio*: *demonio* (*Inf.* XXX 113-117); *istoria*: *gloria*: *vittoria* (*Purg.* X 71-75); *Conio*: *demonio*: *testimonio* (*Purg.* XIV 116-120); *misericordia*: *essordia*: *concordia* (*Purg.* XVI 17-21); *Virgilio*: *concilio*: *essilio* (*Purg.* XXI 14-18); *gloria*: *memoria*: *storia* (*Par.* XIX 14-18); *meritorio*: *consistorio*: *aiutorio* (*Par.* XXIX 65-69). Tutte queste

quente quando serve a fornire uscite di verso sdrucciole: in un contesto di versi sdruccioli potrebbe essere usato come tale il verso di Petrarca appena citato da *Rvf.* 24, 9[33].

Anche per i nessi di due vocali atone finali di parola, di cui la prima non sia *i*, si può assumere come base il monosillabismo (*perpetua*, *Rvf.* 73, 56); tuttavia la dieresi in questi casi è più frequente che per i nessi con *i*, per es. in Dante *mutüa* (*Par.* XII 63), *continüo* (*Inf.* XVI 27), *perpetüa* (*Purg.* XXVIII 32), *ardüa* (*Par.* XXX 36). In Petrarca si può citare per la dieresi *marmorëa* (*Rvf.* 53, 72). In fine di verso questi nessi sono normalmente usati per formare versi sdruccioli, e, a differenza dei precedenti, evitati nella poesia in versi piani.

3.1.2. Dialefe e sinalefe

§ 119. Negli incontri di vocali tra fine di parola e inizio della parola seguente, la soluzione più normale nella poesia italiana è la s i n a l è f e: le due vocali in questione valgono per una sola sillaba:

> Ahi quanto^a dir qual era^è cosa dura (*Inf.* I 4).

La sinalefe può assorbire un monosillabo vocalico, come *e* in «gli anni e i giorni», *ò* in «s'i' ò alcun dolce»:

> qua' sono stati gli^anni,^e^i giorni^et l'ore (*Rvf.* 12, 11)
> Et s'i'^ò^alcun dolce,^è dopo tanti amari (*Rvf.* 57, 12)

Si usa distinguere tra sinalefe e e l i s i o n e, nel senso che, in assenza di indicazioni esplicite in contrario, le vocali che si incontrano si intendono tutte da pronunciare, però nel tempo convenzionale di una sillaba. In realtà non è necessario che questa unione in una sola sillaba (particolarmente quando la sinalefe coinvolge dittonghi o trittonghi) sia effettiva nella pronuncia; ciò che conta è il computo mentale che accompagna la pronuncia, effettiva o mentale, del verso[34]. L'elisione, invece, consiste nella

parole, però, se e quando compaiono all'interno del verso sono sempre piane (con uscita in nesso monosillabico), e, dato che l'uso di rime sdrucciole nella *Commedia* è estremamente parco, bisogna ritenere che si tratti di rime piane.

[33] Nel sonetto ritornellato in rime sdrucciole di Antonio da Ferrara *Poscia che Troia dal vigor de Grezia* (LVI, cit. da Spongano 1974, p. 307), si trovano *Grezïa*: *Venezïa*: *apprezïa*: *Spezïa*; *roganzïa*: *stanzïa*: *infanzïa*: *ignoranzïa*; *concordïa*: *discordïa* (ma cfr. la situazione più complessa, dal punto di vista grafico-fonetico, nell'ed. critica di Manetti 2000, p. 324: *Poscia che Troia dal vigor di Grescia*: *Vinesia*: *apregia*: *Spezia*), accanto alle ovvie rime sdrucciole in *ícolo* e in *ándolo*. Nel sonetto di Fazio degli Uberti *I' son la magra lupa d'avarizia* (Corsi 1969, p. 276), si direbbero rime sdrucciole *avarizïa*: *tristizïa*: *malizïa*: *divizïa*; *sazïo*: *spazïo*: *rengrazïo*: *strazïo*; *memorïa*: *storïa*, data la contiguità con *vívere*: *scrívere* e *annídolo*: *ídolo* (sempre che il sonetto non sia 'misto'). Si noti poi che nell'*Arte poetica* di Minturno, p. 359, *invidia* in fine di verso è usato per esemplificare il verso sdrucciolo, «conciossiacosaché Invidia sia di quattro sillabe»; così *grazia* subito dopo.

[34] Così per es. Minturno, *Arte poetica*, p. 323: «che [due vocali, finale di parola e iniziale della seguente] s'abbraccino talmente, che, benché l'una e l'altra vocale s'oda, non però se ne faccia più di una sillaba nella misura del verso». Cfr. Menichetti 2006 [1995], p. 280: «La sinalefe è un fenomeno non fonetico, ma psicologico; in linea di principio, e

caduta vera e propria della vocale finale della prima parola (come, anche in prosa, *l'uomo* e non *lo uomo*):

> levan di terra^al ciel nostr'intellecto (*Rvf.* 10, 9)[35].

Nell'esempio, che si tratti di *nostr'intellecto* con elisione e non di *nostro intellecto* con sinalefe è assicurato dal fatto che i *Rerum vulgarium fragmenta* ci sono giunti in una copia totalmente sorvegliata dall'autore; ma naturalmente la distinzione non è sempre sicura per tutti i testi di cui una copia del genere non si possieda[36]. Al posto dell'elisione, con lo stesso valore, si può trovare usata l'a f è r e s i, quando a cadere è la vocale iniziale della seconda parola:

> d'amorosi penseri^il cor ne 'ngombra (*Rvf.* 10, 12)

Per i testi di cui non possediamo copie risalenti all'autore, o al suo controllo, il problema è lo stesso che si pone per l'elisione: non sarebbe certo ricostruibile la raffinata distinzione tra sinalefe e aferesi nel verso «ed avrò sempre, ^ov'io sia,^in poggio^o 'n riva», *Rvf.* 30, 6. Si aggiunga, tra queste figure di riduzione sillabica, la c r a s i, o 'fusione di vocali', per es. «v'aggio proferto il cor; mâ voi non piace» (*Rvf.* 21, 3), dove *mâ* vale *ma a*[37].

Se invece la vocale finale di parola e l'iniziale della parola successiva valgono per due sillabe distinte, il fenomeno si dice d i a l è f e; per esempio:

> tant'era pien di sonno ä quel punto (*Inf.* I 11).

La dialefe è possibile anche nella versificazione latina (per la quale si preferisce in genere il termine 'i a t o'), ma l'uso ampio di essa, soprattutto

spessissimo anche di fatto, essa non comporta nessuna contrazione e spesso anzi suggerisce, talvolta impone, proprio la "soluzione di continuità" [allude a Bausi e Martelli 1993, pp. 12-13]. È ben noto l'esempio (Fubini) del leopardiano "Dolce e chiara è la notte e senza vento", verso rarefatto, contemplativamente dilatato, assorto: vi sono tre sinalefi, ma forse nessuna richiede contrazione, non la seconda (dopo *chiara*), certissimamente non la terza (prima di "e senza vento", oltretutto in iperbato): è un fatto che posso prolungare *ad libitum* lo stacco dopo *notte* senza che per questo il verso cessi di essere percepito come un endecasillabo. [...] nella lettura ("esecuzione") le sinalefi si producono da sole, senza che si abbia alcuna impressione d'ipermetria, perché il lettore colto riferisce il verso al "modello" dell'endecasillabo (in questo senso ho detto che la sinalefe è un fatto psicologico)». Lannutti 2009, p. 31, utilizza questa osservazione per notare che l'ipermetria che si genera con la dilatazione dei nessi di vocali nella melodia (vocali in sinalefe «separate soprattutto con il ricorso all'aggiunta di una nota di parigrado», p. 30) è «solo apparente, perché pertinente alla fase esecutiva».

[35] L'elisione è cumulabile con la sinalefe: «avend'io^in quel sommo^uom tutto 'l cor messo» (Petrarca, *Tr.C.* II 31).

[36] L'elisione è presupposta dalla rima 'equivoca contraffatta' (cfr. § 157) di *Rvf.* 291, *l'Aurora*: *Laura ora*, in assenza di segnalazione grafica (come sarebbe, nella scrittura antica, *Laurora*, da rendersi modernamente *Laur'ora*).

[37] Se non si tratta di un costrutto latineggiante con *voi* 'caso diretto', cfr. Santagata 1996, p. 85; l'accento circonflesso per indicare il fenomeno appartiene naturalmente agli editori.

in determinate condizioni fonetiche, è un fenomeno della versificazione romanza, francese e provenzale, e, in misura minore, della versificazione italiana antica; per questo la trattatistica antica, che tiene d'occhio le regole latine, non la considera o la sconsiglia[38]. Relativamente comune nel Duecento, e ancora nell'uso dantesco, la dialefe è fortemente limitata nell'uso di Petrarca e nella tradizione lirica successiva in stile elevato, soprattutto dal Cinquecento in poi, probabilmente non solo per l'influenza dell'esempio petrarchesco, ma per il recupero di un 'orecchio' classicheggiante nella versificazione. Si può considerare significativo, da questo punto di vista, il fatto che alle libertà prosodiche che la poesia sette-ottocentesca (e una tradizione più ampia per quanto riguarda le uscite dei versi sdruccioli) si prende con la sillabazione di parola, nel caso della dieresi-sineresi, non corrisponde una tendenza parallela nell'uso della dialefe-sinalefe (con qualche eccezione, cfr. § 120 in fine): evidentemente la sinalefe come forma normale di scansione del testo poetico si è imposta più delle regole che concernono la sillabazione di parola. Fino al Quattrocento, però, la dialefe è ancora relativamente comune[39], e così ancora nel Cinquecento nella poesia non lirica; significativo, anche se occasionale, il fatto che Berni si consenta ancora una dialefe tra due atone dopo parola sdrucciola, «causano ïnfiniti buoni effetti» (nel *Capitolo dei cardi*, 63), eccezionale già in Dante: «pontano ïgualmente;^e però pria» (*Par.* IV 26)[40].

[38] Cfr. Antonio da Tempo, *Summa*, VII: «...notandum est quod, sicut in quibuslibet versibus literalibus quibus utimur in nostris carminibus secundum gramaticos, vocalis ante vocalem abicitur de metro in scansione, sic in quolibet soneto et rithimo vulgari abicitur prima vocalis de versu in numero – quod idem est ac si diceremus quod prima vocalis non computatur in numero sillabarum... Sic ergo, si in versu soneti vel rithimi vulgaris, excepto motu confecto, inveniatur una vocalis ante alteram vocalem, quia una dictio finiret in vocalem et sequens inciperet a vocali, nunquam reputarentur illae duae vocales nisi pro una sillaba...» [bisogna notare che, come nei versi latini di qualsiasi tipo, che usiamo nelle poesie che componiamo secondo le regole dei grammatici, la vocale davanti a un'altra vocale si leva nella scansione dal metro, così in qualsivoglia sonetto o forma poetica volgare la prima vocale si leva dalla misura numerica del verso – che è la stessa cosa che se dicessi che la prima vocale non si conta nel numero delle sillabe... Così dunque, se in un verso di un sonetto o di una forma poetica volgare, eccettuato il moto confetto, si trova una vocale davanti a un'altra vocale, perché una parola finisce in vocale e la successiva comincia per vocale, quelle due vocali non si devono considerare mai se non come una sola sillaba...]. Francesco da Barberino (*Doc. Am.*, I, p. 261), fra i 18 vizi in cui possono incorrere i poeti elenca al nono posto «Iatis uti», cioè «servirsi di iati», «praticare la dialefe».

[39] Sarebbe troppo complesso seguire l'usus di ogni autore; una verifica del fatto che l'eliminazione della dialefe procede dalla lirica si può avere da uno dei non molti casi per cui esiste uno studio approfondito: nel Boiardo lirico, nota Mengaldo in nota all'ed. (pp. 474-475), la prevalenza della sinalefe sulla dialefe è tale da poter costituire un criterio di scelta fra lezioni alternative presenti nella tradizione; invece nell'*Orlando Innamorato* la dialefe è una scelta sempre possibile.

[40] Significativamente Ruscelli (ed. Occhi 1770, p. 68) identifica nella dialefe un tratto caratteristico dello «stile basso» proprio delle «vere ballate»: «Ora in queste vere Ballate, come sono quelle del Boccaccio, lo stile si comporta, anzi par, che si richiegga, che sia umilissimo, e con forme di dir comuni, e veramente domestiche, e donnesche... E similmente nel verso in quanto alla debolezza, o altezza in tai sorte di componimenti, dico nelle vere Ballate, è lecito, e quasi come lor proprio in far sostener le vocali per se stesse, e nell'accento proprio senza colliderle, o restringerle in una sola sillaba, e in un tempo solo, quando due se ne raffrontano insieme: siccome,

§ 119.1. La sinalefe tra due versi è praticata da Pascoli, insieme con altre forme di compensazione che sono tipicamente sue[41], e risalgono ad esempi della poesia classica (cfr. esempi di Virgilio e d'altri in Menichetti 1993, p. 107). Un esempio è citato al § 159, dove si tratta della cosiddetta rima ipermetra (*petali*: *segreta*); con regolare rima piana, si può citare (da Menichetti 1993, p. 163): «pei bimbi che mamma le andava / ^a prendere in cielo» (novenario + quinario, *La figlia maggiore*, 7-8).

Menichetti (ivi, pp. 162-165) sostiene che questa figura «compare talvolta» «nella poesia popolare di tutti i tempi, ma anche in quella culta specie prima di Bembo e poi in Pascoli» (p. 162). Si parla di versi ipermetri di una sillaba, che si riduce con sinalefe tra la vocale iniziale del verso e la vocale finale del verso precedente; quasi sempre, però, si tratta di aferesi iniziale di *i*, per es. (Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere*, ed. Antonelli 2008, 30-31) «fina donna, pïetanza / ^in voi si mova», ottonario + quadrisillabo. Il secondo verso va inteso «'n voi si mova» (Antonelli scrive un punto sotto la *i*, per indicare che non conta, ma l'interpretazione è la stessa); la controprova è che nella stessa poesia *in* da intendere *'n* si trova anche a inizio di strofa, dove di sinalefe con un verso precedente non si può proprio parlare: «In disperanza no mi getto» (v. 15, ottonario: «'N disperanza no mi getto», Antonelli *In* con punto sottoscritto a *I*)[42]. Lo stesso vale per es. per *in(n)anti*, *in(n)anzi*, per es. in *S'eo trovasse pietanza* (di Re Enzo o Semprebene, ed. Calenda in *PCF.*, 20.2, 25) «nanti mi si rinfresca», settenario, dove l'aferesi è del ms. Vat. Lat. 3793 (c. 32r). Con aferesi di *ove* in *'ve* è l'esempio che Menichetti cita da Pier Jacopo Martello, «che per voi si beli e danzi / 'Ve de' regni in quel ritondo / A i destin si pensò dianzi» (p. 164). In altri casi la sinalefe tra versi è in alternativa con altre soluzioni testuali; per es. in Bonagiunta, *Quando apar l'aulente fiore* (ed. Menichetti, 39-40), «forse ne verà pietansa / ^a quella c'ha 'l viso amoroso» (ottonari), è altrettanto possibile «forse ne verà pietans'a / quella c'ha 'l viso amoroso».

Se si escludono l'aferesi, l'anisosillabismo[43], le eventuali sillabe iniziali fuori battuta (in anacrusi) nella poesia per musica e i casi di tradizione testuale almeno discutibile, la sinalefe tra versi resta una figura estremamente dubbia, che dovrebbe essere ammessa nelle edizioni solo quando tutte le altre soluzioni testuali

Se Egli avvien, chE Io mai più ti tenga, [*Decameron*, VII, *Deh lassa la mia vita!*, 31]
Al viso di colui, che mE Amando, [ivi, IX, *Io mi son giovinetta*, 8]
Cerchi, e procuri, s'IO il risapraggio, [ivi, X, *S'amor venisse*, 37]
Io maledico la miA Isventura. [ivi, III, *Niuna sconsolata*, 31]

E più altri sì fatti, che (come s'è detto avanti pienamente) in altra sorta di componimenti sarebbono da fuggirsi per ogni via, perciocché fanno il verso languidissimo, e vizioso» (nel terzo esempio forse Ruscelli pensa alla dieresi 'd'eccezione' *ïo*, piuttosto che a *s'io il*).

[41] Cfr. al § 159 il caso in cui, in rima ipermetra (*tacita*: *tenaci*), la sillaba finale del verso (*ta* di *tacita*) è contata nel verso seguente.

[42] L'aferesi iniziale di verso di *in* (*'n*), *lo* (*'l*) e simili nella poesia italiana antica si può mettere in parallelo con l'enclisi iniziale di verso nella poesia provenzale, su cui cfr. Squillacioti 2006. Sono per lo più casi di aferesi anche quelli definiti come «sinalefe in *enjambement*» da Avalle 1992, p. XCII (cfr. Beltrami 2010², p. 445, per un paio di casi più complessi).

[43] All'inverso, la sinalefe tra versi viene da alcuni considerata un 'rimedio' all'anisosillabismo (che allora non sarebbe tale); cfr. per es. Balduino 2004. Formentin 2010, p. 192, critica l'eccesso nel ricorrere alla sinalefe tra versi per considerare regolare la misura da parte dell'ultimo editore della *Cronica* di Buccio di Ranallo, Carlo De Matteis (Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008).

sono più onerose, anche perché la separazione tra i versi (che non esclude forme di *enjambement* 'estremo', che arriva alla tmesi, cfr. § 159, e non è compromessa dall'anisosillabismo, cfr. §§ 61, 54) è uno dei pochissimi punti fermi della metrica romanza. Va però rilevato che fra gli editori di testi si è fatta strada recentemente la tendenza ad ammetterla per giustificare il testo manoscritto o ricostruito, con due esempi nell'edizione di Sanguineti 2001 nella *Commedia*[44], e più numerosi nelle edizioni dei poeti della Scuola siciliana curate da Di Girolamo 2008 e Coluccia 2008 (cfr. in contrario Beltrami 2010², pp. 444-446).

Diverso è il caso in cui la sinalefe tra versi dimostra che due versi sono trattati come un verso doppio: è il caso per es. dello schema della zingaresca, in cui il terzo e il quarto verso di ogni strofa sono un settenario e un quadrisillabo o un quinario con vocale iniziale, che perciò formano sistematicamente un endecasillabo; le edizioni oscillano fra stampare le strofe in quattro o in tre versi (cfr. § 84, e un es. al § 241; cfr. anche gli endecasillabi o settenari e quinari/quadrisillabi delle frottole cit. al § 239).

§ 120. La frequenza della dialefe può essere scalata secondo le condizioni in cui essa avviene. In ordine di probabilità decrescente, la dialefe può avvenire dopo vocale tonica o dopo un nesso di vocale tonica + atona, dopo certi monosillabi (*che*, *ma*, *se*, *o*), tra vocale atona e vocale tonica, tra due atone, solo eccezionalmente dopo parola sdrucciola.

Il caso più normale di uso della dialefe è dopo vocale tonica; in questa posizione si trova anche in Petrarca (nel primo esempio è tonica anche la seconda vocale interessata):

> è ör commesso il nostro capo Roma (*Rvf.* 53, 20)
> però, äl mio parer, non li fu^honore (*Rvf.* 3, 12)[45],
> che sì älto miraron gli^occhi mei (*Rvf.* 13, 6),
> però che dì ët notte ^indi m'invita (*Rvf.* 47, 7)
> et corcherassi^il sol là öltre^ond'esce (*Rvf.* 57, 7)

che però anche in questa posizione usa altrettanto bene la sinalefe:

> gravido fa di sé^il terrestro humore (*Rvf.* 9, 8)
> là 've tolto mi fu, dì^e nocte andava (*Rvf.* 23, 56)

Può essere considerata equivalente a questa la posizione dopo un nesso di vocale tonica + vocale atona:

> si ravvolgea ïnfino al giro quinto (*Inf.* XXXI 90)
> a voi ärmata non mostrar pur l'arco (*Rvf.* 3, 14)
> quando^in voi ädiven che gli occhi giri (*Rvf.* 17, 3)
> non altrui ïncolpando che me stesso (*Rvf.* 23, 88)
> a la sua ömbra, ^et crescer negli affanni (*Rvf.* 60, 4)

[44] «e disse: – Beatrice, loda di Dio vera» (*Inf.* II 103) e «Innocenti li facea l'età novella» (*Inf.* XXXIII 88).

[45] Nota qui però la sinalefe *fu^honore* (invertendo, nel verso, sinalefe e dialefe si otterrebbe un endecasillabo con accenti in posizione aberrante rispetto all'uso di Petrarca).

Intendere come dialefi i casi di nessi di vocale tonica + vocale atona finali di parola seguiti da parola iniziante per vocale è coerente con l'uso che considera questi nessi, all'interno del verso, come monosillabici, anche se in astratto questi casi possono essere considerati anche come sinalefi, se si intende il nesso di due vocali come bisillabico[46]:

> si ravvolgëa^infino al giro quinto
> a voï^armata non mostrar pur l'arco.

L'opposizione reale è con il caso in cui l'intero nesso è in sinalefe con l'inizio della parola seguente (e le tre vocali valgono per una sola sillaba)[47]:

> Tu vedrai^Italia ^et l'onorata riva (*Rvf.* 28, 106)
> né rompea^il sonno, ^et quel che^in me non era (*Rvf.* 23, 28)
> vedess'io^in lei pietà, che 'n un sol giorno (*Rvf.* 22, 28)
> fine non pongo^al mio^obstinato^affanno (*Rvf.* 50, 52)
> et poi^al partir son più levi che tigre (*Rvf.* 57, 4)
> non lassar la magnanima tua^impresa (*Rvf.* 7, 14)
> quando voi^alcuna volta (*Rvf.* 72, 49)
> ne l'altrui^ingiurie del suo sangue Roma (*Rvf.* 28, 82)
> volgete il lume in cui^Amor si trastulla (*Rvf.* 72, 51)

L'uso petrarchesco consente la sinalefe anche dopo trittongo: «colla qual Roma et suoi^erranti correggi», *Rvf.* 53, 5; «di ben far co' suoi^exempli m'innamora», *Rvf.* 85, 8[48].

Questo uso della sinalefe per cui dittongo o trittongo finale di parola e vocale iniziale della seguente valgono per una sola sillaba, normale in Petrarca (anche se non obbligatorio), è eccezionale nella *Divina Commedia*; con il dittongo, tolti alcuni casi in cui il nesso assorbe l'articolo in enclisi[49], e altri in cui è assorbita in

[46] Questa è nel caso specifico, e spesso (ma non sempre) la scelta dell'ed. Petrocchi. Bausi e Martelli 1993, pp. 14-15, si pronunciano in favore dell'interpretazione di questi casi come sinalefi dopo nesso bisillabico, senza darne ragioni. C'è da aggiungere che questa interpretazione aumenterebbe il numero delle dieresi eccezionali in Petrarca e nella tradizione che ne dipende, che se ne dimostrano invece molto schivi. Converge con la scelta qui proposta (nesso monosillabico + dialefe) Robey 2000, dove formula criteri per la scansione automatica del verso (cfr. in part. pp. 97 e 108).

[47] Menichetti 1984² (studio specifico sul trattamento petrarchesco degli incontri fra nessi bivocalici finali – di qualunque tipo – e vocale iniziale) nota a p. 47 che, negli incontri di un nesso di vocale tonica + atona con vocale atona iniziale della seconda parola, Petrarca usa la sinalefe con solo 8 eccezioni se la vocale iniziale della seconda parola è *i*; se essa è diversa da *i*, si comporta «con una certa libertà», con prevalenza della dialefe; «ma non si dà mai dialefe senza che la seconda parola sia monosillaba o trisillaba» (p. 49). Se la vocale iniziale della seconda parola è tonica, si ha di norma sinalefe, ma «sempre e solo dialefe dopo *mio*, *tua*, *suo -a -e* oppure dopo trittongo» (pp. 49-50). – Analogamente si può parlare di dialefe dopo il nesso bivocalico atono, o di dieresi del nesso e sinalefe (ma ciò che conta è solo che il totale è di due sillabe) per es. in Petrarca, *Tr.C.* I 116 «d'Ippolito e di Téseo ë d'Adrianna» (oppure *Téséo^e*; *Téseo*, non *Teséo* è necessario perché il verso sia canonico).

[48] Per valutare a orecchio questi nessi, si provi a leggere il verso (in modo ovviamente aberrante) levando del tutto il dittongo o trittongo, per es. «serranti» per «suoi erranti», e si constaterà che l'endecasillabo è perfettamente regolare.

[49] «tu credi che qui sia 'l duca d'Atene» (*Inf.* XII 17); inoltre *Inf.* XXV 67, *Inf.* XXIX 27, *Purg.* II 39, *Purg.* III 106, *Purg.* XI 4, *Purg.* XI 56, *Purg.* XXII 94, *Purg.* XXVIII 70,

enclisi la preposizione *in*[50], restano in tutto 8 versi, per es. «e sì tutto ’l mio^amore in lui si mise» (*Par.* X 59)[51]. Con il trittongo (per es. *suoi*) questo tipo di sinalefe nella *Commedia* non esiste.

Certi monosillabi hanno una discreta probabilità di essere seguiti da dialefe anche nell’uso petrarchesco (in quello dantesco la probabilità della dialefe è maggiore):

> Da öra^inanzi^ogni difesa^è tarda (*Rvf.* 65, 9)
> chi üdì mai d’uom vero nascer fonte? (*Rvf.* 23, 119)
> né övra da polir colla mia lima (*Rvf.* 20, 6)
> O äspectata in ciel beata et bella (*Rvf.* 28, 1)
> o Ämore^o madonna^altr’uso^impari (*Rvf.* 57, 10)
> ma se vola più älto, assai mi fido (*Rvf.* 31, 13)
> sì äspra fera, o di nocte o di giorno (*Rvf.* 22, 20)

Si deve aggiungere *e* < *et*, per il quale (come per *o* < *aut*) la consonante finale etimologica è sempre ripristinabile in italiano davanti a vocale (*ed*, come *od*), e può valere anche in modo virtuale come limite sillabico, senza essere pronunciata (ma Petrarca scrive quasi sempre *et*, e così nell’edizione del *Canzoniere* è trascritto sempre *et* il segno abbreviativo che in teoria può valere sia per *et*, *ed*, che per *e*). Nell’uso dantesco anche *che* è frequentemente seguito da dialefe: per es. «a che ˅e come» (*Inf.* V 119), «che˅è» (*Inf.* III 43)[52].

Quanto alla tendenza all’eliminazione della dialefe anche dopo vocale tonica o nesso di vocale tonica + atona, Ghinassi 1961, pp. 72-79, distingue due diversi tipi di comportamento: se la vocale iniziale della seconda parola è atona, la soluzione più normale (o unica) diventa la sinalefe; il caso che la vocale iniziale della seconda parola sia tonica, con il che la sinalefe diventa alquanto ‘dura’, è invece semplicemente evitato; in entrambi i casi, tuttavia, l’iniziale vocalica dopo una parola terminante in vocale tonica o in vocale tonica + atona è comunque sconsigliata. Tizzone Gaetano nella sua *Grammatica* (oggetto dello studio di Ghinassi) raccomanda di non usare davanti a vocale «*charità*, *pietà*, *bontà* et molte altre simili; volendosi dire ‘Habbia tu charità a questo povero’ per empiere il dire, si scriverà ‘Habbia tu charitate a questo povero’...» (Ghinassi 1961, p. 73)[53]. Per fare

Par. XX 60. Sempre con l’articolo in enclisi, il nesso bivocalico finale può invece essere in dieresi, cfr. «ad uno ad uno; ^e˅ io temëa ’l foco», *Purg.* XXV 116, con il che si riottengono due sillabe.

[50] «quel da ˅Esti^il fé far, che m’avea^in ira» (*Purg.* V 77); inoltre: *Purg.* X 43, *Purg.* XXXIII 137, *Par.* I 91, *Par.* XXII 7.

[51] Gli altri sono: *Inf.* II 20, *Inf.* XI 35, *Inf.* XV 28, *Inf.* XXII 16, *Purg.* I 81, *Par.* XIII 105, *Par.* XX 121; un ulteriore esempio risulta dall’ed. Petrocchi in *Inf.* IV 94 «Così vid’i’ adunar la bella scola», dove Vandelli preferiva stampare «Così vidi», regolare secondo l’uso prevalente dantesco (*La Divina Commedia*... col comm. scartazziniano rif. da Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, 1989[21]).

[52] Per Dante, Floquet 2009 osserva che si ha sempre dialefe dopo la preposizione *tra* e dopo il numerale *tre*.

[53] Ghinassi (ivi, pp. 73-74 n. 86) lega a questo problema della dialefe da evitare la lunga sopravvivenza nella lingua poetica delle forme in *-ate*, *-ade*; «l’esempio dovette venire soprattutto dal Petrarca che le usò quasi sistematicamente in posizione prevocalica o in rima (una sola eccezione a 344,10, se si escludono i casi in cui segue *s* + cons. e se si esclude l’equivoco *pietà*), così come utilizzò costantemente in tale posizione diverse altre varianti di ossitoni (*puote*, *piede*, *giuso*, *lassuso*, *àve* «ha» ecc.), e da lui quest’uso si protrasse in tutta la poesia italiana fin almeno al Carducci».

un altro esempio, Ruscelli (p. 42 dell'ed. Occhi 1770) biasima il verso dantesco «Per torre il biasmo, in chE Era condotta» (*Inf.* V 57)[54], per il quale suggerisce «Per torre il biasmo, in ch'Ella era condotta» («che il verso ne divien pienissimo, e numeroso perfettamente»)[55].

Nell'uso dantesco e nella poesia non lirica, o non ossequiente all'uso petrarchesco, ma non in quest'ultimo, la dialefe può avvenire anche dopo vocale atona; più facilmente se la vocale iniziale della parola successiva è tonica:

> Così m'armava^{v} io d'ogne ragione (*Par.* XXIV 49)
> menava^{v} ïo li occhi per li gradi (*Par.* XXXI 47)
> rimasa^{v}è per danno de le carte (*Par.* XXII 75);

ma anche tra due atone:

> d'infanti ë di femmine e di viri (*Inf.* IV 3)
> qual verso Ächeronte non si cala (*Purg.* II 105),

e in entrambi i casi, sia pure eccezionalmente, anche se la prima parola è sdrucciola[56]:

> da scrivere, ï' pur cantere' in parte (*Purg.* XXXIII 137)
> venimmo ove quell'anime äd una (*Purg.* IV 17)[57]
> pontano ïgualmente; e però pria (*Par.* IV 26).

Eccezionale rispetto all'uso moderno di evitare la dialefe, e in contrasto con l'idea lì perseguita di imitare la prosodia latina, è la versificazione delle *Odi barbare* di Carducci, dove le dialefi sono numerose; spigolando solo tra i novenari delle alcaiche (cfr. § 171), si vedano: «gente? a che ïgnoti dolori» (*Alla stazione*, 11), «e sursi 'Ö Italia' annunziando» (*Alla Vittoria*, 35), «e al ciel co' neri umidi öcchi» (*Alla regina d'Italia*, 11, dopo sdrucciola), «dovevi, ö consol, ritrarti» (*Per la morte di Napoleone Eugenio*, 39), «fulvi, i tuoi vespri, ö Toscana» (*La madre*, 11), «non ozi e guerre ä i tiranni» (ivi, 35), «scendiamo, a le placide ömbre» (*Alla mensa dell'amico*, 11, dopo sdrucciola), «drappelli öscuri, ne l'ombra» (*Scoglio di Quarto*, 23).

[54] Si è visto che *che* appartiene ai monosillabi che, dal punto di vista della dialefe, si comportano come parole uscenti in vocale tonica.

[55] Altre proposte di 'raddrizzamento' della misura, contro dialefi e anche dieresi non più ammesse, nella stessa pagina e nella successiva.

[56] Si può spigolare qualche altro esempio da aggiungere a quelli danteschi: nel *Tesoretto* di Brunetto Latini (*PD.* II, p. 175), v. 1995 «E guàrdati ögnora»; nel Trecento: nel *Teseida* di Boccaccio, I 29, 5 «lecita ïmpetrò nelli cor nostri» (cfr. p. CLI); nel sonetto caudato di autore trecentesco *Nel tempo che 'l lione era infermato*, ed. Spongano 1974, p. 319, 5 «e dall'asino ëra scalceggiato»; in Fazio degli Uberti, *O sommo bene, o glorioso Iddio* (Corsi 1969, p. 268), 86 «Vedove ë pupilli ïnnocenti» (con doppia dialefe, dopo parola sdrucciola e dopo parola piana). Tra i moderni, Foscolo, *Sepolcri*, 281 «antichissime ömbre, e brancolando» (cit. da Bausi e Martelli 1993, p. 15, Orlando 1993, p. 24: stranamente nessuno dei due rileva che tale dialefe è dopo sdrucciola). L'affermazione che circola qua e là negli studi (cfr. Orlando 1993, p. 22), secondo la quale la dialefe sarebbe inammissibile dopo parola sdrucciola, è dunque senza fondamento.

[57] La dialefe dopo *anime* è più probabile di quella dopo *venimmo*, che sarebbe comunque una dialefe dopo atona.

3.1.3. Altre figure

§ 121. Dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe sono figure propriamente metriche, perché il loro trattamento incide direttamente sulla misura del verso (anche dal punto di vista del filologo: di fronte ad un verso tramandato, prima di pensare che esso sia ipometro o ipermetro, si sperimentano evidentemente le possibilità offerte dagli incontri di vocali). In generale, si può consentire con Elwert 1973, p. 39 e Di Girolamo 1976, p. 19 sull'esclusione dalla nozione di figura metrica di fenomeni fonetici quali «l'elisione e l'aferesi, la sincope, l'apocope, la [prostesi o] protesi, l'epentesi, la paragoge [o epitesi]»; ma questa esclusione non è valida in assoluto. L'elisione e l'aferesi, come si è già visto (cfr. § 119), possono sì essere fatti linguistici indipendenti dall'uso metrico (come *l'uomo* per *lo uomo*, che non esiste nella lingua, o la forma aferetica *reda*, plur. *rede*, usata da Dante al posto di *erede*, *eredi*), ma possono essere forme alternative di sinalefe. Così negli altri casi ha rilievo per la metrica il fatto che le forme interessate da questi fenomeni sono talvolta scelte, a scapito di quelle che non li presentano, per ragioni metriche, cioè per soddisfare la misura del verso.

§ 122. Un posto particolare va dato all'a p ò c o p e ('caduta della vocale o della sillaba finale'). È normale l'alternanza di forme apocopate e piene come *cuor / cuore*, *amar /amare*, *vil / vile*, *vuol / vuole*, *ragion / ragione*, *pensier / pensiero* ecc.; però è da notare che non sempre i manoscritti antichi registrano queste apocopi, ma scrivono spesso la forma piena; all'apocope deve dunque ricorrere il filologo, sapendo che essa è possibile, per ristabilire la misura del verso, prima di dichiarare che esso sia ipermetro[58]. È esistito anche l'uso di segnare con un punto sottoscritto (cioè 'espungere') le vocali che non contano nella misura, non solo in questo caso, ma anche (anzi soprattutto) in caso di elisione o sinalefe: lo fa per es. Boccaccio nell'autografo del *Teseida*, sia pure in modo saltuario, come nota Battaglia nell'intr., pp. CXLIX-CLI. In scrittura piena, ma con segno espuntivo, davanti a consonante si possono notare nella lista data da Battaglia *loro* per *lor* («dal duca lor*o* ver quelle in lor difesa», I 71, 6), *ancora* per *ancor* («ancor*a* che li paresse giovinetta», I 137, 3), *quale* per *qual* («la qual*e* già fatta avea il suo compagnone» V 1, 6), e anche *nascessimo* per *nascessim* («con lor nascessim*o* ma come da mostri», I 29, 6). Altre volte il segno espuntivo manca, come per es. in *essere* per *esser* («d'esser*e* per tale obietto innamorata», IV 55, 4), ma l'emendamento è ovvio (per l'uso del punto sottoscritto nelle edizioni moderne cfr. § 45).

Come si sono visti rimare nessi finali di vocale tonica + atona con valore bisillabico con altri di valore monosillabico (§ 117), sembra legittima, nella poesia antica (ma anche questo è un problema dibattuto), la rima tra una forma piena in fine di verso e una forma apocopata all'interno. Si veda per es. Guittone, *Ora parrà s'eo saverò cantare* (*PD.* I, p. 214), 40-45 (le rime indicate in maiuscolo sono tutte richieste dallo schema, come mostra il confronto con le altre stanze):

[58] Si aggiungano forme di troncamento come *ver'* («ver' cui poco già mai mi valse o vale», *Rvf.* 23, 36). Solo formalmente analogo è il caso dei testi settentrionali, in cui vocali finali di parola, cadute nella pronuncia, sono però rappresentate nella grafia.

ché più onta che mort'è da dottARE,
e portAR – disragion più che dannaggio;
ché bella morte om saggio
dea di coraggio – più che vita amARE,
ché non per stAR, – ma per passARE, – onrato
dea credere ciascun d'esser creato.

L'alternativa, per evitare questo tipo di rime 'imperfette', consisterebbe nell'interpretare diversamente la prosodia del verso, ma questa diversa interpretazione è molto dubbia; il v. 44, con *stare* per *star*, si potrebbe anche considerare un endecasillabo con cesura epica, ma il v. 41 con *portare* per *portar* sarebbe semplicemente un endecasillabo ipermetro (ancora meno economico sarebbe un emendamento per ridurre la misura nella seconda metà del verso)[59].

Un esempio rivelatore si trova nella lauda *Meraviglioso beato* di Guittone (*PD.* I, p. 227), nella quale l'ottonario-novenario (anisosillabico) finale di ogni stanza contiene una rima interna col penultimo verso: nelle prime due stanze, *santo*: *canto* (8-9), *vertute*: *salute* (15-16). Alla fine della terza stanza, nel ms. unico (il Laurenziano Redi 9, c. 50r) si legge: «fai diserti giardini / con pomi di fino savore» (22-23; al v. 22 dev'essere caduto un primo *di*, reintegrato in *PD.*: «fai [di] diserti giardini»). Prendendo per buona la grafia piena, *giardini*: *fino* non rima; si deve perciò intendere *giardini*: *fin*, che è una rima dello stesso tipo di *dottare*: *portar* (così giustamente emenda *PD.*; il v. 23 è perciò un ottonario, non un novenario). Queste rime sono perciò da considerare legittime nella poesia del Duecento (oltre la quale la rima interna tende a scomparire)[60].

Per un esempio di un tipo di apocope non più accettato dal Cinquecento in poi, si può segnalare che nel Quattrocento si ha anche apocope di *-e* del femminile plurale, per es. *chiar'* per *chiare* in Lorenzo de' Medici («O acque, o fonti chiar' pien' di dolcezza», XLII, 5; «Torna alle antiche, chiar' tue fide stelle», LXXVII, 9). Ghinassi 1956, p. 612 (da cui si traggono gli esempi), nota che il primo editore delle *Stanze* di Poliziano, Alessandro Sarzio (Bologna 1494) si preoccupò di emendare *cur* del Poliziano in *cure* (I 115, 6: «le dolci acerbe cur che d'amor nascono»); in effetti questo tipo di apocope diventa poi inammissibile.

[59] Cfr. le indicazioni in nota al § 117. Fra coloro che non sorvolano su questo problema, esistono naturalmente opinioni diverse; per es. Bianchi 1956, pp. 81-82, dopo aver elencato 26 versi del *Canzoniere* di Petrarca che nella forma in cui sono trascritti nel Vat. Lat. 3195 eccedono la misura per una vocale riducibile con apocope (tranne *spiriti* in *Rvf.* 47, 2, da ridurre a *spirti* con sincope, cfr. § 124), ritiene che nel caso di *Rvf.* 105, 36 la misura non possa essere ristabilita, «perché si tratta di rima al mezzo in una canzone frottola». Per i problemi di oscillazione sillabica che eventualmente si pongono, cfr. anche Scherillo 1918, Serretta 1938, Margueron 1951.

[60] Avalle 1992, pp. LXXXVII-LXXXIX, sostiene una soluzione assai diversa da quella qui proposta: in sintesi estrema, legittimità dell'ipermetria quando essa serva a mantenere la 'perfezione' della rima interna, e credito dato alle grafie dei mss.; o in altre parole una concezione 'sostanzialistica' anziché 'mentalistica' e 'convenzionalistica' della metrica quale è quella che qui implicitamente si propone (cfr. Beltrami 1995). Secondo Di Girolamo e Fratta 1999, almeno nel caso dei Siciliani, le rime interne ipermetre non devono essere ridotte con apocope, non lecita in siciliano, ma rappresentano casi di cesura epica (cfr. § 60.2); in contrario Spagnolo 2010 (sulle edizioni Di Girolamo 2008 e Coluccia 2008) ritiene l'«apocope in rimalmezzo» «lecita in ragione della maggior duttilità dell'omofonia interna al verso rispetto a quella in clausola» (pp. 25-26). Sull'apocope nella lingua poetica dei Siciliani cfr. Di Girolamo 2008, pp. LIX-LX (che la nega), Beltrami 2010², pp. 436-440 (che la sostiene).

Per la rima tronca in consonante, che è il caso di apocope più importante per la poesia italiana da Chiabrera alla fine dell'Ottocento, cfr. §§ 97, 108, 152.

§ 123. Come la dieresi è un mezzo per ottenere versi sdruccioli, l'epìtesi (o *paragòge*, 'aggiunta di una vocale in fine di parola') è un mezzo, di uso più frequente nella versificazione antica, per ottenere versi piani. Di per sé essa non è una figura metrica, ma, in toscano e nella lingua letteraria italiana, risponde alla tendenza ad evitare le finali ossitone e quelle consonantiche (Rohlfs 1966, § 335; per il fiorentino antico cfr. Larson 2010, pp. 1518-1519). In certi casi, anzi, la *-e* finale epitetica può avere una giustificazione etimologica (non è dunque propriamente un''aggiunta'): per es. in *die* per *dì* si può riconoscere il mantenimento della vocale finale del lat. *diem* (Larson 2010, p. 1519). Significativa per la metrica è invece la preferenza data in poesia, e soprattutto in uscita di verso, alle forme con epitesi piuttosto che a quelle ossitone, o viceversa: per es. Dante usa una sola volta una serie di rime in *ù*, dove figurano *più* e *fu* (*Artù*: *più*: *fu*, *Inf.* XXXII 62: 64: 66); altrimenti, in rima, sempre *piùe* e *fue* (per es. *piùe*: *fue*: *tue*, *Par.* XV 92: 94: 96), e così, per fare un altro esempio, *tue* per *tu* (*due*: *tue* 'tu': *tue* 'tue', *Purg.* XXIX 83: 85: 87); all'interno del verso, invece, sempre *più*, *fu*, *tu*.

§ 124. La sìncope, o 'caduta di una vocale (e quindi di una sillaba) interna di parola', è un fenomeno che si incontra nella storia linguistica: forme come l'it. *specchio*, per es., si spiegano come esito di una forma del latino tardo parlato SPECLUM, derivata da SPECULUM per sincope, e riconducibile al più ampio fenomeno della sincope della vocale posttonica nei proparossitoni. Dal punto di vista metrico, non è questa la sincope che interessa; interessano invece casi più rari, di forme sincopate rispetto all'uso normale italiano, doppie forme più o meno rare o diffuse nella lingua poetica: per es. *lettre* per *lettere* (*Rvf.* 93, 2), *habitrebbe* (*Rvf.* 31, 12), e anche casi in cui la sincope, rispetto all'uso italiano, è apparente, perché si tratta per es. di francesismi come *guerrò* per *gueririò* o *guarirò* (*Rvf.* 97, 4). Identico nei due casi è lo scopo, cioè la necessità di soddisfare la misura del verso; ovviamente tali espedienti possono essere considerati del tutto leciti, oppure rifiutati, a seconda dei tempi e dei generi letterari (Petrarca ne fa un uso decisamente più parco rispetto ai poeti del Duecento). Analogo, funzionalmente, alla sincope è il caso (raro e solo duecentesco) dell'uso di parole sdrucciole misurate come piane, segnalato da Contini 1986, p. 191.

§ 125. Si dicono in genere 'licenze poetiche' i casi non infrequenti di spostamento dell'accento di parola rispetto alla posizione normale nella lingua della prosa: spostamento in avanti, detto diàstole, o all'indietro, detto sìstole. Questo carattere di licenza poetica esiste, ma non deve essere sopravvalutato; in genere la difformità di accento rispetto alla lingua della prosa riguarda una serie circoscritta (o circoscrivibile) di parole, vere 'doppie forme' proprie della lingua poetica, come *umìle* e *simìle*[61], o *Ettòrre* (o anche *Ettòre* in Boccaccio, che nel *Filostrato*, VI 17, 1 scrive «E se vi fosser ben dodici Ettori» in rima con *errori* e *onori*); se non addirittura doppie forme etimologiche, come *pièta* dal lat. PIETAS, usato da Dante in alternativa con *pietà*, dal lat. PIETATEM; allo stesso modo è un latinismo *dívido* usato da Sannazaro nell'egloga XII dell'*Arcadia* (v. 78) in uscita di verso sdrucciolo. È «di gusto genericamente gallicizzante» (se non è una rima

[61] Forme molto frequenti (spesso classificate come provenzalismi), probabilmente per scambio di suffisso tra *´ile* e *íle*, più produttivo nella formazione di aggettivi: *civíle*, *gentíle*, *ostíle* ecc.

per l'occhio, cfr. § 158) *ottìma* in Bonagiunta, in rima con *cima*: «Onde la gioia mia passa l'ottìma / quant'è più d'alta cima» (*Ben mi credea in tutto esser d'Amore*, 43-44), cit. da Menichetti 2009, p. 15, con l'osservazione che *optime* in francese è documentato solo dal Cinquecento. Gli spostamenti d'accento rispetto all'accentazione italiana normale sono frequenti nelle forme verbali: per es. *occùpa* (Parini, *La notte*, 69), *provòca* (Foscolo, *Le Grazie*, p. 698).

In senso lato si possono considerare casi di sistole le 'rime per l'occhio' (cfr. § 158) in cui lo spostamento d'accento, oltre a ristabilire la rima, ristabilisce anche la misura del verso, per es. in Francesco da Barberino (*Doc. Am.*, I, pp. 31-32): «lo qual io scrissi e mando / a lei che mel comandò» (la pronuncia *comando* per *comandò* ristabilisce la rima con *mando* e la misura del settenario). Ancora possono considerarsi affini i casi di rima composta del tipo *oncia*: *sconcia*: *non ci ha* (*Inf.* XXX 83: 85: 87), dove la rima e la misura del verso sono regolari se si raggruppa *non ci ha* in *nòncia* (con accento ritratto su *non* anziché su *ha*).

3.2. I versi italiani

3.2.1. L'endecasillabo

§ 126. L'e n d e c a s i l l a b o è senza paragone il verso più importante della tradizione italiana, prevalente per importanza e per frequenza di uso in tutte le epoche e, in non pochi casi, evidente misura di riferimento anche per la versificazione libera del Novecento[62].

È un endecasillabo un verso che abbia come ultima sillaba tonica la 10ª. Nell'assoluta maggioranza dei casi, gli endecasillabi italiani corrispondono al tipo c a n o n i c o[63], nel quale è tonica almeno la 4ª sillaba (tipo *a minore*) o, in alternativa, la 6ª (tipo *a maiore*): la 4ª e la 6ª possono essere entrambe toniche, ma non entrambe atone. Con *a minore* e *a maiore* non si intende necessariamente che il verso sia divisibile in senso proprio (cfr. §§ 32, 59-60), ma solo che il ritmo del verso corrisponde, nella prima parte, a quello di un quinario (minore della parte residua del verso) se l'accento cade sulla 4ª, a quello di un settenario (maggiore della parte residua del verso) se l'accento cade sulla 6ª.

Fatta salva la presenza dell'accento sulla 4ª o sulla 6ª sillaba, la distribuzione degli accenti sulle altre sillabe è sostanzialmente libera; anzi l'endecasillabo italiano è caratterizzato proprio dalla mobilità del disegno accentuativo, e l'assenza di una norma rigida rende l'indicazione degli accenti pertinenti un problema che sconfina nella libera interpretazione ritmica del verso (cfr. §§ 24.1, 31). Tuttavia si possono individuare accenti principali (cfr. § 24) e fornire alcune indicazioni di carattere molto generale sul ritmo del verso.

[62] Sulle origini dell'endecasillabo, e sui rapporti fra endecasillabo e décasyllabe cfr. §§ 59-60; sugli schemi accentuativi cfr. § 11; sugli accenti cfr. §§ 24-31, in particolare §§ 24-25 per 'accento obbligatorio' e 'accento principale'; sulla cesura, cfr. §§ 32, 40, 60.1-2.

[63] 'Canonico' si può dire questo tipo, di fatto, dalle origini; 'di diritto' da quando esiste un canone esplicito, cioè da Bembo in poi (cfr. § 89).

§ 127. L'endecasillabo *a minore*, la cui correttezza è assicurata dall'accento sulla 4ª sillaba, può avere ancora un accento sulla 6ª; in questo caso il carattere *a minore* o *a maiore* del verso è una scelta di esecuzione, poiché il testo risponde altrettanto bene ai due modelli possibili.

a seguitar costei che 'n fuga è volta (*Rvf.* 6, 2)
Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina (*Rvf.* 50, 1)
altro che voi so ben che non m'intende (*Rvf.* 71, 23)

Nell'endecasillabo propriamente *a minore* (senza accento di 6ª), i due schemi più comuni sono quello con accenti di 4ª-8ª-10ª e quello con accenti di 4ª-7ª-10ª. Dei due tipi, il più frequente fin dalle origini è quello di 4ª-8ª-10ª:

in sul mio primo giovenile errore (*Rvf.* 1, 3)

Questo tipo si può dire 'non marcato' rispetto all'altro, nel senso che esso, attraverso tutta la poesia italiana, può essere usato senza alcun tipo di connotazione stilistica particolare in ogni genere poetico. L'endecasillabo di 4ª-7ª-10ª, invece, già minoritario anche se tutt'altro che infrequente nella poesia del Duecento e in Dante, subisce una forte riduzione d'uso nella poesia lirica a partire da Petrarca. A partire almeno da Trissino (cfr. § 90), i trattatisti dichiarano i versi *a minore* (con accento obbligatorio sulla 4ª) che manchino di un accento sull'8ª o sulla 6ª come meno armonici, musicali, apprezzabili degli altri: non errati però, dato che non mancano esempi nel Petrarca, come

che crïò questo et quell'altro hemispero (*Rvf.* 4, 3)
Se la mia vita da l'aspro tormento (*Rvf.* 12, 1)
alcun soccorso di tardi sospiri (*Rvf.* 12, 14)
Et se pur s'arma talor a dolersi (*Rvf.* 29, 8)

Nella tradizione petrarchistica cui dà voce Minturno nell'*Arte poetica*, versi di questo genere sono sentiti come accentati solo sulla 4ª, e per questo sono considerati prosastici:

Laonde quel [quell'endecasillabo] che in su la quarta si posa, o leva la voce, è più grave, e più simile al Saffico, ed all'Endecasillabo Latino; dal qual'egli par, che sia tratto, e venuto in questa nostra favella; purché anche nella ottava, o nella sesta si possa riposare: perciocché quegli è più grave, ch'è più legato; e quegli è più legato, che più volte si posa. E però quel men di tutti sarà legato, che l'accento avrà solamente in su la quarta: qual'è

Se la mia vita da l'aspro tormento (p. 361).

A questi versi si imparenterebbero dunque versi nei quali, dopo l'accento di 4ª, non si incontrano altri accenti rilevanti, per es.:

Ma trovo peso non da le mie braccia (*Rvf.* 20, 5)

All'endecasillabo con accenti di 4ª-7ª-10ª si è poi dedicata particolare attenzione, proprio perché meno comune dell'altro tipo *a minore*, e più

dantesco che petrarchesco, in numerosi studi moderni (v. per tutti Pirotti 1979). Si può notare che la tradizione descrittiva moderna, diversamente da quella cinquecentesca, interpreta l'endecasillabo di 4ª-7ª-10ª come un verso fortemente ritmico, e per questo, non perché prosastico, estraneo al ritmo petrarchistico. Basti citare in proposito Martelli 1984, p. 540, che definisce gli endecasillabi di 4ª-7ª-10ª del *Morgante* di Luigi Pulci «decasillabi mascherati da endecasillabi», cioè equivalenti a decasillabi con accenti di 3ª-6ª-9ª, con l'aggiunta di una sillaba iniziale ('anacrusi monosillabica'). In ogni caso, l'endecasillabo di 4ª-7ª-10ª è presente in modo più significativo nella poesia non lirica, narrativa (sia dei cantari sia dei poemi epico-narrativi) e discorsiva in genere.

L'accento sulla 4ª sillaba dell'endecasillabo *a minore* può essere l'accento di parola di un bisillabo o polisillabo piano o tronco, o può cadere su un monosillabo tonico (o, raramente, da considerarsi tonico per necessità metrica, cfr. §§ 26, 30); invece un endecasillabo *a minore* in cui l'accento di 4ª sia l'accento di una parola sdrucciola è raro in genere nella poesia italiana, e, al di fuori della poesia antica e di aree di versificazione irregolari anche sotto altri aspetti, come quella dei cantari, si può dire non canonico (cfr. Fasani 1989; altra cosa è l'endecasillabo falecio, cfr. § 168). Si veda per es. nel *Bel Gherardino* (ed. Balduino 1970):

> E^ella, veggendolo cotanto saggio (II 20, 5)

o in Re Enzo (*Tempo vene che sale chi discende*, ed. Calenda in *PCF.*, 20.4, cit. da Folena 1965, p. 287), 8

> tempo d'infignere di non vedere

Dante, in questo caso, fa rientrare il verso nel ritmo consueto con l'elisione o la sinalefe tra il primo e il secondo emistichio:

> per cui tremavano amendue le sponde (*Inf.* IX 66)
> a tale imagine eran fatti quelli (*Inf.* XV 10)

Per quanto riguarda l'endecasillabo *a maiore* (unico accento interno obbligatorio sulla 6ª sillaba), si è già visto il caso in cui l'accento di 6ª sia preceduto da uno di 4ª, e il verso sia quindi ambiguo tra *a maiore* e *a minore*. Nel caso del verso propriamente *a maiore* (senza possibilità di accento di 4ª), le sillabe su cui cade più facilmente un accento che precede la 6ª sono la 2ª e la 3ª:

2ª-6ª-10ª Questa anima gentil che si diparte
3ª-6ª-10ª anzi tempo chiamata a l'altra vita (*Rvf.* 31, 1-2).

Rari sono esempi come questi di Petrarca:

> ne l'operatïon tutto s'agghiaccia (*Rvf.* 20, 8)
> de la trasfigurata mia persona (*Rvf.* 23, 42)

in cui la 6ª sillaba è preceduta solo da accenti debolmente rilevati (nei casi citati la voce si può appoggiare sulla preposizione articolata in prima silla-

ba; si aggiunga per es. Leopardi, *Ad Angelo Mai*, 173 «da medïocrità: sceso il sapiente», senza dieresi grafica nell'ed.). Rari anche i versi come questo di Bembo (*Perché 'l piacer a ragionar m'invoglia*, *Asolani* III, v. 4):

> Sgombrimisi del petto ogni altra voglia

in cui si passa da un forte accento sulla 1ª sillaba direttamente a quello sulla 6ª.

§ 128. Varie forme di endecasillabo sia *a minore* che *a maiore* sono caratterizzate dalla presenza di accenti consecutivi (cfr. § 29); il caso più importante è l'incontro di accenti in 6ª e 7ª sillaba. Se l'endecasillabo possiede un accento di 4ª, l'effetto che si crea è una struttura ritmica in cui la gerarchia fra gli accenti è ambigua; il verso può appartenere al tipo *a minore*, con accento obbligatorio di 4ª, e, in questo caso, il ritmo è ambiguo fra 4ª-7ª-10ª e 4ª-6ª-10ª; ma può invece appartenere al tipo *a maiore*, con accento obbligatorio di 6ª (e accento di 4ª secondario), e in questo caso l'accento di 7ª marca una bipartizione ritmica del verso. Nel *Canzoniere* di Petrarca, secondo Pirotti 1979, i versi con accenti di 4ª-6ª-7ª-10ª sono una variazione del tipo di 4ª-7ª-10ª; l'accento di 7ª è appoggiato a quello di 6ª, che in un certo senso lo maschera. Per es.:

> ma dentro dove già mai non s'aggiorna (*Rvf.* 9, 7)
> quanto ciascuna è men bella di lei (*Rvf.* 13, 3)
> il mio sperar che tropp'alto montava (*Rvf.* 23, 53)

Data la scarsa propensione di Petrarca al tipo di 4ª-7ª-10ª, tuttavia, è probabile che in questi casi l'accento più importante sia proprio quello di 6ª.

In mancanza dell'accento di 4ª, o in versi in cui l'accento principale è senz'altro quello di 6ª (*a maiore*), la bipartizione ritmica marcata dall'accento di 7ª è molto più netta; per es.

> da lo spirito lor viver lontane? (*Rvf.* 15, 11)
> Piangan le rime anchor, piangano i versi (*Rvf.* 92, 9)
> et nel vostro partir tornano insieme (*Rvf.* 71, 98)[64]

Questo tipo ritmico, presente in tutte le epoche della metrica italiana, è oggetto di insistite ricerche evidenti a partire dal *Giorno* di Parini; la forma più caratteristica è quella in cui tra l'accento di 6ª e quello di 7ª si interpone una sinalefe, che mette in rilievo l'accento di 6ª rallentando il ritmo al centro del verso, e, nel caso in cui il verso contenga un accento di 4ª, evita l'ambiguità con il tipo di 4ª-7ª-10ª. Anche in questo caso si può risalire a Petrarca[65]:

> Poi la rividi in altro habito sola (*Rvf.* 23, 75)

[64] A questo tipo si riferiscono figure insolite come «nemica natural-mente di pace» (*Rvf.* 28, 50), «et perché natural-mente s'aita» (*Rvf.* 47, 3): la saldatura lessicale degli avverbi in *mente* non è forte nella lingua antica (cfr. anche il § 159; Mengaldo 2001, p. 282, auspica la scrittura divisa degli avverbi in *mente* nell'ed. della *Commedia*), ma questo tipo di collocazione nel verso non è affatto frequente.

[65] Il tipo si trova anche in Dante, per es. «Là ci traemmo; e ivi eran persone» (*Purg.* IV 103), «Così Beatrice; e quelle anime liete» (*Par.* XXIV 10), con dialefe «Fiorenza mia, ben puoi esser contenta» (*Purg.* VI 127); ma per Dante non si può parlare di volontà di evitare il ritmo di 4ª-7ª-10ª.

Per Parini si citano due esempi (uno con accento di 4ª, l'altro senza) tratti da Isella 1968, p. 51, al cui commento si rimanda[66]:

Entrò nell'alto, e il grande arco crollando (*Il Mattino*, 343)
Invisibil sul foco agita i vanni (*Il Mattino* II, 443)

Un altro caso di contiguità di accenti rilevante per il ritmo del verso si ha in 9ª e 10ª sillaba, in contrasto rispetto all'attesa di un accento principale sull'8ª sillaba, molto più normale. Nella *Divina Commedia* questa figura è frequente in clausole del tipo 'sostantivo bisillabo tronco + aggettivo bisillabo piano' o viceversa (si vedano gli esempi di Beccaria 1975, pp. 116-117, e Beltrami 1981, pp. 140-142), per es.

Io volsi Ulisse del suo cammin vago (*Purg.* XIX 22)

e in altri casi in cui una parola tronca cade con accento sulla 9ª sillaba:

fuor d'una ch'a seder si levò, ratto... (*Inf.* VI 38)

Il rilievo è variabile, a seconda della possibilità o meno di subordinare nella lettura l'accento di 9ª a quello di 10ª; mentre nell'ultimo es. l'accento di 9ª è molto forte, esso è invece decisamente debole in casi del tipo

Poi si rivolse a me con miglior labbia (*Inf.* XIV 67).

Anche in Petrarca si possono trovare esempi di accenti di 9ª significativi, per es.:

chi gli occhi mira – d'ogni valor segno (*Rvf.* 29, 55)
Giva 'l cor di pensiero in pensier quando (*Tr.C.* II 4)

Più frequente, in Petrarca, il caso in cui ciò avviene con sinalefe:

fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse (*Rvf.* 304, 2)[67]

Molto più raro[68], a partire dalla *Commedia*, è il caso di contiguità fra accenti di 5ª e di 6ª, per es.:

[66] «...dove lo stacco rilevato dall'accentuazione della vocale (una sorta di dialefe nella sinalefe) impenna il verso e lo tiene verticalmente sospeso: un attimo, per poi riprendere con più respiro o per scendere rapido alla chiusa. E infatti endecasillabi di questo tipo cadono spesso in posizione finale di strofe, nelle *Odi*, o di periodo di ampio respiro, nel *Giorno*, talvolta a due a due. ...la massima frequenza di questo verso si registra nella *Notte*: più di una cinquantina di casi su seicentosettantatré endecasillabi». Si vedano su questo tema le ricerche di Tizi 1988-89.

[67] Cfr. Praloran, in Praloran e Tizi 1988, pp. 59-60, che per questi casi, piuttosto che di incontro di accenti significativi, preferisce parlare di «intensificazione melodica della zona finale del verso».

[68] Sono rari, cioè, gli endecasillabi in cui l'accento di 6ª è preceduto da un accento di 5ª che abbia un certo rilievo (in mancanza, inoltre, dell'accento di 4ª). Fasani 1989, p. 25, cita i seguenti esempi dal *Fiore* (ritenendo la presenza di questi e altri tipi di endecasillabi nel poemetto un argomento contro la paternità dantesca): «in gran povertà tutti gli mettesse» (CLIII, 1) [dove non si può escludere un *poverta* dal nominativo latino *paupertas*, come

Però che ciascun meco si convene (*Inf.* IV 91)

e raro è anche il caso in cui un accento significativo di 5ª segua un accento principale di 4ª:

che fa li miei spiriti gir parlando (*VN.*, ed. Barbi, XXVII, *Sì lungiamente*, 10)[69].

§ 129. Gli endecasillabi non canonici (con 4ª e 6ª sillaba entrambe atone) sono relativamente presenti, sempre come forme largamente minoritarie, nella poesia del Duecento e del primo Trecento, e successivamente in aree marginali della versificazione italiana, al di fuori della tradizione in stile elevato che si rifà a Dante (che ha qualche raro endecasillabo non canonico) e a Petrarca (che non ne ha alcuno). Per quanto riguarda la versificazione antica, le forme non canoniche si possono accostare alle forme del décasyllabe galloromanzo, soprattutto provenzale, esposte nei §§ 59-60. Per es. si potranno dire esempi italiani di cesura lirica (primo emistichio costituito da un quadrisillabo piano) i seguenti:

Guittone, *Ahi Deo, che dolorosa* (*PD.* I, p. 192), 60:
che non fosse divenuta pietosa
Id., *Ahi lasso, or è stagion di doler tanto* (*PD.* I, p. 206), 63
e di bona libertà, ove soggiorna
Bonagiunta Orbicciani, *Fina consideransa* (ed. Menichetti), 12
canterag[g]io de la mia gioia intera
Cino da Pistoia, *Io non posso celar lo mio dolore* (*PDS.*, LXXIII), 7
ma sovente mi rinforza lo foco

ai quali si deve aggiungere un bell'esempio dantesco, da *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* (*Rime*, 43, 9):

Ella^ancide, ë non val ch'uom si chiuda

(si noti che la dialefe dopo quarta atona è particolarmente comune in provenzale). Altri esempi dall'*Intelligenza* sono spogliati da Berisso 2000², cfr. p. 45. E si potranno dire esempi di cesura lirica *a maiore* (primo emistichio costituito da un senario piano) i seguenti:

Giacomo da Lentini, *Poi no mi val* (ed. Antonelli 2008, 1.16, 28)
Conventi mi fece di ritenere[70]
Guittone, *Se de voi, donna gente* (I, 101)
certo lo tardare pareme matto
Monte Andrea, *Questo saria, amico, il mio consilglio* (37, 7)
vor[r]ebe esser mastro Più-che-volpilglio.

pieta da *pietas*, con accento di 4ª], «al quarto portal dietro da le mura» (XXX, 12), «o dì che 'l su' amor forte ti molesta» (CLXXII, 12).

[69] Così nell'ed. Barbi, ripresa da De Robertis 1980; Gorni 2011, 18, stampa «che fa li miei spirti gir parlando», dove intenderà *miëi* o sottintenderà *ispirti* (che è lo stesso), con accenti di 4ª e 6ª.

[70] Verso iniziale della stanza IV; «Conventi» in rima interna con l'ultimo verso della stanza precedente. Nelle stanze II e III questa stessa rima interna è realizzata con un quadrisillabo; nella stanza V, come in questa, con un trisillabo.

Prima della codificazione cinquecentesca sono possibili endecasillabi non canonici per i quali il parallelo con il décasyllabe non ha più molto senso, e che si possono dire, nella loro sostanziale marginalità, forme di resistenza, per ragioni diverse, alla codificazione rigorosa del metro. Conta in questo il genere letterario: Mengaldo 1963, p. 242 nota per esempio che Boiardo usa endecasillabi non canonici con accento di 5ª nell'*Orlando Innamorato*, per es.:

per il gran troncon che al cigante vede (I, V, 2, 3)
o la colpa fosse del troppo vino (II, XXVIII, 44, 5)[71]

ma nella sua produzione lirica non ne usa mai. Endecasillabi non canonici sono infatti frequenti nella versificazione dei cantari, come nota Balduino 1971, in un utilissimo spoglio di endecasillabi con accento di 5ª del Duecento e Trecento (pp. 82-84). Conta poi la 'cultura metrica' degli autori: per quanto riguarda il Trecento, la poesia lirica è rappresentata nello spoglio di Balduino soprattutto da poeti settentrionali, Nicolò de' Rossi, Brizio Visconti, Giovanni Dondi dall'Orologio, Antonio da Ferrara; Mengaldo nota che l'endecasillabo di 5ª è «rinvenibile non di rado nella tradizione lirica emiliana del '300 e del '400» (1963, p. 242). Però anche Boccaccio è autore di endecasillabi di 5ª; Balduino cita:

seguì, fece vani i mïa pensieri (*Rime*, 9, 8)
e s'io pur conforto l'anima trista (*Amorosa Visione*, red. A, XL 58)
con loro cantando di molti augelli» (*Ninfale fiesolano*, 58, 8)

e come lui ne scrive Leon Battista Alberti nell'elegia *Mirtia*:

Amore spiatato, trïompha, godi» (53)
di tigre, di g[h]iaccio: ö ïnumana» (113)[72].

Si potrebbe dire, in questo tipo di versificazione, una tendenza a considerare determinante solo l'accento di 10ª, liberi gli altri; ma non bisogna dimenticare che anche in questi autori e testi gli endecasillabi in cui non siano accentabili né la 4ª né la 6ª sillaba sono pur sempre in netta minoranza[73].

[71] Gli esempi si sono presi dall'ed. Tissoni Benvenuti e Montagnani 1999 (gli ess. citt. da Mengaldo e riportati nelle precedenti edd. di questo manuale, «Così a Malagise il dimon dicia», I, I, 41, 1 e «Smonta l'Argalia e con animo ardito», I, I, 82, 3, sono diventati nella nuova ed. rispettivamente «Così a Malgisi il dimonio dicìa» e «Smonta Argalìa, e con animo ardito»). Le editrici ammettono e stampano anche versi come «e quando qui vede il conte Orlando» (I, III, 72, 3), così descritti nell'introd. a p. xcv: «una serie di versi, apparentemente ipometri, il cui primo emistichio termina con parola ossitona seguita da consonante; fine di emistichio e fine di verso subiscono quindi un identico trattamento», con una sorta di equivalente della cesura epica. Ha tuttavia pienamente ragione Praloran 2001², p. 358: questo caso non ha niente a che vedere con la cesura epica (che comporta una sillaba atona in più non contata, non una sillaba in meno da integrare, alla fine del primo emistichio), e sono semplicemente versi ipometri, da dichiarare almeno tali, se proprio non ci si sente di emendarli.

[72] Nel secondo è disponibile per portare l'accento obbligatorio la preposizione *di* (cfr. § 28.1), al margine estremo dell'endecasillabo che ammette l'accento sulla 4ª sillaba. La prosodia della *Mirtia* è importante perché il testo è conservato in ms. autografo (cfr. Gorni 1972).

[73] Per un trattamento assolutamente anomalo dell'endecasillabo nel Quattrocento veneto (versi tronchi con undicesima tonica, indifferenza per lo schema accentuativo) si veda il *Contrasto di Sacoman e Cavazon* edito e commentato da Bocchi 2004.

3.2.2. Il decasillabo

§ 130. È un d e c a s i l l a b o un verso la cui ultima sillaba tonica sia la 9ª. Nella tradizione italiana, ma soprattutto dal Settecento in poi, la forma normale del verso è quella con a c c e n t i f i s s i sulla 3ª, 6ª e ovviamente 9ª sillaba. Questo tipo che si può dire canonico è rimasto legato all'uso di Manzoni, per es. nel coro del *Carmagnola*:

> S'ode a destra uno squillo di tromba

e più in generale all'uso dei poeti romantici; si ricordi almeno anche Berchet, che nei *Profughi di Parga* (*PMO*.) applica questo tipo di verso (da lui impiegato in varie altre opere) addirittura alla terza rima dantesca.

Tipi diversi di decasillabo si incontrano in particolare nella poesia antica, nella metrica barbara (il decasillabo della strofa alcaica, cfr. § 172), o all'interno di ricerche metriche quali quelle di Pascoli.

§ 131. Il decasillabo è il verso della più antica canzone italiana (cfr. § 64), di cui si cita la prima strofa (ed. Stussi, in Segre e Ossola 1999)[74]:

> Quando eu stava in le tu' cathene,
> oi Amor, me fisti demandare
> s'eu volesse sufirir le pene
> ou le tu' rechiçe abandunare,
> k'ènno grand'e de sperança plene,
> cun ver dire, sempre voln'andare.
> Non [r]espus'a vui di[ritamen]te
> k'eu fithança non avea niente
> de vinire ad unu cun la çente
> cui far fistinança non plasea.

È però raro nella poesia antica, come molto raro è del resto il verso corrispondente, l'ennéasyllabe, nella poesia dei trovatori provenzali. Spigolando nel *Repertorio* di Antonelli 1984, si possono citare ad esempio, in Giacomino Pugliese, un testo in strofe di 4 decasillabi e 3 endecasillabi (ed. Brunetti in *PCF.*, 17.4, 1-7):

> Lontano amor mi manda sospiri,
> merzé cherendo inver' l'amorosa,
> che falso non mi deggia tenere
> che falsitate già non m'acusa:

[74] Merita attenzione l'ipotesi di Canettieri 1999, p. 517, formulata con riferimento a questo testo (e a Giacomino Pugliese, per il quale è probabilmente meno pertinente), secondo cui il decasillabo «sembrerebbe essere stato inizialmente utilizzato da alcuni autori lirici italiani per imitare il 10sill. [décasyllabe] provenzale nel rispetto della legge di Mussafia», cioè nell'ambito di quel tipo di versificazione, marginale ma attestata, soprattutto nella poesia galego-portoghese, nella quale sono equivalenti due serie di sillabe di uguale numero a prescindere dalla posizione dell'accento, sull'ultima o sulla penultima; un decasillabo italiano con uscita piana (come i versi citati canzone), sarebbe perciò equivalente a un décasyllabe con uscita maschile o tronca (su questo tipo di equivalenza nella metrica romanza cfr. Beltrami 1984, pp. 599-604, con osservazioni a partire da Spaggiari 1982).

non ch'io fallasse lo suo fino amore,
con gioia si dipartisse lo mio core
per altra donna, ond'ella sia pensosa.

oppure un altro in strofe di 4 quinari e 4 decasillabi (ed. Brunetti in *PCF.*, 17.8, vv. 1-8; si riporta la versione del ms. di Zurigo)[75]:

Oi resplendiente
stella de albur,
dulce plaçente
dona d'amur,
bella, lu meu cor as in balia:
da voi non si departe, en fidança,
m'ad on'or te renembra la dya
quando formamo la dulçe amança.

In entrambi i testi di Giacomino (di combinazione di versi entrambe le volte unica nel *Repertorio*), il decasillabo prende a volte il ritmo che resterà il suo più caratteristico nella poesia italiana più tarda, con accenti di 3ª-6ª-9ª: «Canzonetta, và a quella ch'è dea» (*Lontano amore*, 29); «ne falsasi per dona ki sia» (*Oi resplendiente*, 16). Prevalente questa accentazione è solo in una ballata di Onesto da Bologna (IV; tutti i 31 versi hanno l'accento sulla 3ª, solo 4 non l'hanno sulla 6ª), di cui si cita l'inizio (il penultimo verso manca dell'accento di 6ª):

La partenza che fo dolorosa
e gravosa – più d'altra m'ancide
per mia fede, da voi, Bel-Diporto.
Sì m'ancide il partir doloroso
che gioioso – avenir mai non penso;
'nanti iscito son quasi del senso
nel meo cor, mai di vita pauroso,
per lo stato gravoso – e dolente
lo qual sente; – donqua con' faraggio?
M'ancidraggio – per men disconforto.

Altrimenti il decasillabo compare come doppio quinario (nelle laudi di Iacopone, dove è usato con oscillazioni anisosillabiche), o come variante anisosillabica del novenario o dell'endecasillabo; per esempio Iacopone (80, 1-2, novenario e decasillabo):

Molto me so' adelongato
de la via che lli santi ò calcato.

E ancora Iacopone (3, 1-4, due decasillabi e due endecasillabi):

L'omo fo creato vertüoso,
vòlsela sprezar per sua follia;

[75] Per il ms. di Zurigo (che trascrive solo questa poesia, altrimenti solo nel ms. Vat. Lat. 3793, c. 18r, dove inizia *Ispendïente*), cfr. Brunetti 2000 (questi versi a p. 102). La versione di Zurigo è linguisticamente settentrionaleggiante, tanto quanto i testi trasmessi dai mss. toscani sono toscanizzati.

lo cademento fo pericoloso,
la luce fo tornata en tenebria...

Per un uso del decasillabo con ritmo vario, secondo la ricostruzione testuale di Contini, bisogna citare ancora la *Frotula noiae moralis* di Girardo Patecchio («primi decenni del Duecento», *PD.*, I, p. 557):

Noioso son, e canto de noio
qe me fai la rëa çent noiosa.
Eu veço l'omo, com' l'è plui croio,
tant eleçe vita plui grecosa
en vestir e 'n parlar de regoio
e 'n far ogne causa desdegnosa.
Sì m'è noia, no sai que me faça,
q'eu no trovo compagno qe·m plaça:
tanta noia me destrenz e abraça,
o' qe·m sia, enoia me menaça (1-10, *PD.* I, p. 586).

§ 132. Il decasillabo con accenti di 3ª-6ª-9ª, si è instaurato nel Seicento nei testi per musica (come ha dimostrato Bucchi 2006). Per Quadrio (I, p. 676, con l'esempio di Redi), è solo un tipo possibile, ma diventa, se non l'unico, il principale per Affò (p. 147: «acciò sia egli armonico, deve inalterabilmente aver tre accenti, che poseranno sulla terza, sulla sesta e sulla nona»), che lo considera un verso da 'arie' per musica e da 'canzonette anacreontiche'. Martelli 1984, p. 586 (da cui si cita), ricorda infatti che il metro di *Marzo 1821* di Manzoni (strofe di decasillabi $abbc_taddc_t$) è già usato da Carlo Innocenzo Frugoni per un coro di cacciatori da inserire nella tragedia *Ippolito ed Aricia*:

A la caccia, a la caccia, a la caccia
volin rapidi veltri e cavalli:
le spelonche, le selve, le valli
faccia un suono festoso echeggiar...

Quanto al melodramma, oltre agli esempi di Metastasio citati da Martelli e ad altri che si potrebbero citare[76], si veda nelle *Nozze di Figaro* di Lorenzo da Ponte (per Mozart), Susanna e Figaro nel primo atto (p. 56):

Ah, il mattino alle nozze vicino
Quanto è dolce al mio tenero sposo
tuo
Questo bel cappellino vezzoso
Che Susanna ella stessa si fe'.

Oppure, sempre nel primo atto, Cherubino (p. 69):

Non so più cosa son, cosa faccio...
Or di fuoco, ora sono di ghiaccio...
Ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitar.

[76] Per es. le arie *Se mai senti spirarti sul volto* (decasillabi $abbc_tabc_t$, dalla *Clemenza di Tito*), e *Odi l'aura che dolce sospira* (decasillabi abc_t abc_t $(d_4)d(e_4)e(d_4)c_t$, da *La pace fra la virtù e la bellezza*), ed. Fubini 1968, pp. 500 e 503.

Solo ai nomi d'amor, di diletto
mi si turba, mi s'altera il petto,
e a parlare mi sforza d'amore
un desio ch'io non posso spiegar!

Un uso particolare del decasillabo non canonico è invece sperimentato da Pascoli, in alternanza con l'endecasillabo con accenti di 4ª-7ª-10ª:

Oh! Valentino vestito di nuovo,
come le brocche dei biancospini!
Solo, ai piedini provati dal rovo
porti la pelle de' tuoi piedini (*C. Cast.*, *Valentino*, 1-4).

I decasillabi (versi pari) corrispondono qui agli endecasillabi fino all'accento sulla 4ª sillaba, e si differenziano perché 'manca una sillaba' nella seconda parte del verso (la 6ª, ma l'accento di 6ª che ne deve risultare nel decasillabo richiede a volte un'esecuzione particolare, nei versi citati con *dei* e *de'* tonici)[77]. Pascoli oppone anche in modo sistematico due tipi di decasillabo, in *L'imbrunire* (*C. Cast.*), formando strofe di decasillabi tutti con accento di 3ª, dei quali il terzo e il quarto sono canonici (o possono risultare tali con un'esecuzione particolarmente scandita, come nell'es. il quarto, che presuppone *òscurità*), i primi due evitano l'accento di 6ª:

Cielo e Terra dicono qualcosa
l'uno all'altro nella dolce sera.
Una stella nell'aria di rosa,
un lumino nell'oscurità (1-4).

3.2.3. Il novenario

§ 133. È un novenario un verso la cui ultima sillaba tonica sia l'8ª. Verso non molto coltivato nella tradizione italiana fino all'Ottocento, il novenario si è affermato in quel secolo nella forma con accenti fissi sulla 2ª-5ª-8ª sillaba; in astratto corrisponde quindi ad un decasillabo con accenti fissi di 3ª-6ª-9ª privato della prima sillaba, e come tale viene spesso descritto[78]. Ad esempio di questo tipo ad accenti fissi si può citare l'inizio della famosa ballata romantica di Carducci, *Jaufré Rudel* (*RR.*):

Dal Libano trema e rosseggia
su 'l mare la fresca mattina:
da Cipri avanzando veleggia
la nave crociata latina.
A poppa di febbre anelante
sta il prence di Blaia, Rudello,
e cerca co 'l guardo natante
di Tripoli in alto il castello.

[77] Per apprezzare il senso di questa commistione di endecasillabo e decasillabo, si veda un esempio in cui l'alternanza è tra endecasillabo canonico e decasillabo di 3ª-6ª-9ª; Fantoni, *Odi* II, 39: «Canti Belforte il ciel ridente e molle / e di Chiaia la tepida sponda, / e sacro all'ombra di Sincero il colle, / che si specchia superbo nell'onda».

[78] Per es. Levi 1930, pp. 472-473.

Forme diverse del novenario sono quelle sostanzialmente libere del novenario delle origini (frequentemente anisosillabico nella poesia giullaresca); quelle sperimentate dalla metrica barbara a partire da Chiabrera; quelle oggetto delle ricerche ritmiche di Pascoli, soprattutto nei *Canti di Castelvecchio*[79].

§ 134. Dante dichiara il novenario estraneo alla tradizione italiana («il novenario..., perché sembrava un trisillabo ripetuto tre volte, o non è mai stato in onore oppure è venuto a noia ed è caduto in disuso»[80]); tuttavia egli stesso è l'unico entro il canone stilnovistico a servirsi del novenario, sia pure una sola volta e nello 'stile medio' di una ballata (*Per una ghirlandetta*, *Rime*, 9):

> I' vidi a voi, donna, portare
> ghirlandetta di fior' gentile,
> e sovra lei vidi volare
> un angiolel d'amore umìle... (4-7)
>
> S'ïo sarò là dove sia
> Fioretta mia bella e gentile,
> allor dirò a la donna mia
> che port'in testa i mie' sospiri... (11-14)
>
> Le parolette mie novelle,
> che di fiori fatt' han ballata,
> per leggiadria ci hanno tolt'elle
> una vesta ch'altrui fu data... (18-21).

Probabilmente nessuno dei novenari danteschi è un 'triplo trisillabo', cioè un novenario con accenti di 2ª-5ª-8ª[81]; ma ciò che stimola l'istinto matematico di Dante a fornire una spiegazione è l'osservazione di fatto che il novenario ha avuto scarsissima fortuna nella lirica in stile elevato italiana a lui precedente[82] (e

[79] La difficoltà della tradizione italiana ad accettare il novenario, anche nel periodo in cui esso è di moda, si vede in un giudizio di Betteloni (cit. da Beccaria 1975, p. 245), critico sulle ricerche ritmiche di Pascoli: «Ostico specialmente mi riesce il verso novenario, che ora è tanto di moda. O esso è accentato sulla seconda, quinta e ottava sillaba, e allora è un decasillabo acefalo, al quale manca cioè la prima sillaba. O è altrimenti accentato, e allora non ha suono alcuno; è un verso eternamente infreddato, che non può cantare in nessun modo. Si dice che il D'Annunzio e il Pascoli usino di questa accentuazione spostata, per accostare il suono del verso a quello della prosa. Ma allora scrivete in prosa, in prosa ritmica se più vi piace; ma quando si scrive in versi, i versi, per indole fortunata del nostro idioma, devono essere armonici e melodiosi».

[80] *Dve.* II v 6: «Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel numquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit».

[81] Si potrebbero in astratto considerare tali i vv. 4 «I' vídi a voi, dónna, portáre», 6 «e sóvra lei vídi voláre», 12 «Fiorétta mia bélla e gentile», con inutili forzature rispetto al disegno prosodico che sembra evidente, di novenari con l'accento di 4ª («I' vidi a vói», «e sóvra léi», «Fioretta mía»); con accento di 3ª invece i vv. 5, 19 e 21 («ghirlandétta», «che di fióri», «una vésta»), con un'alternanza comune nell'octosyllabe galloromanzo.

[82] «...prescindendo dai casi di escursione anisosillabica, come in *Guiderdone aspetto avere* del Notaio..., e naturalmente dal settore dei discordi e degli anonimi del Vaticano (tutta di novenari è *Doglio membrando lo partire* [= *I' doglio membrando il partire*]), non sembrano contenere novenari che due canzoni sempre del Notaio (*Amando lungiamente* e soprattutto *La 'namoranza disiosa*) e la guittoniana *O dolce terra aretina*» (Mengaldo, nota a *Dve.* II v 6). Cfr. anche § 15n.

ancor meno ne avrà in quella seguente). Un solo testo (anonimo) entro tutti quelli schedati dal *Repertorio* di Antonelli 1984 è tutto di novenari (se ne cita la prima strofa dall'ed. Gualdo in *PSS.*, 49.22, 1-8):

> I' doglio membrando il partire
> che fece da me l'avenente,
> giorno e notte istò i· languire
> e piango e sospiro sovente;
> ed è tal la mia pena forte,
> che quasi mi mena a la morte;
> membrando, mi veggio a tal sorte,
> che perdo lo core e la mente.

È infatti caratteristica della poesia antica italiana in stile elevato la sostituzione dell'octosyllabe galloromanzo, come verso della canzone, con il settenario (nel senso che in italiano il settenario ha un uso paragonabile all'octosyllabe galloromanzo, non che ne sia un equivalente). L'octosyllabe galloromanzo, in Italia, si riflette nella poesia giullaresca e/o religiosa (narrativa, ludica, laudistica), nella quale è trattato con libertà di escursioni anisosillabiche (ottonario-novenario, novenario-decasillabo). Una rarità, per la rispondenza esatta al modello galloromanzo (distici di octosyllabes a rima baciata), senza escursioni anisosillabiche, è il cosiddetto *Frammento Papafava*, duecentesco, del quale si cita l'inizio (*PD.* I, p. 806):

> Responder voi' a dona Frixa,
> ke me co[n]seja en la soa guisa
> e dis k'eo lasse ogne grameça,
> veandome sença alegreça,
> ke' me mario se n'è andao,
> ke 'l me' cor cun lui à portao.
> Et eo cum' me dô confortare
> fin k'el starà de là da mare?

Questi novenari hanno prevalentemente (non senza qualche eccezione) l'accento sulla 4ª sillaba; così avviene nella maggior parte dei casi (anche lì però con molte eccezioni) nella forma novenaria dell'ottonario-novenario di Iacopone: lì, dove la base è l'ottonario, il novenario con accento di 4ª corrisponde all'ottonario con accento di 3ª, con una sillaba in più prima dell'accento ('anacrusi'); ma più in generale, anche dove l'ottonario non è la base, la forma del novenario risentirà del fatto che l'octosyllabe francese, pur libero nella disposizione degli accenti interni, è accentato il più delle volte sulla 4ª o sulla 3ª sillaba (se è tonica la 2ª quasi sempre è tonica anche la 4ª).

§ 135. Quadrio (I, p. 677), distinguendo i tipi ritmici del novenario, per il tipo a noi oggi familiare con accenti di 2ª e 5ª, afferma di non trovare esempi «in verun Autore di nome»; più 'autorizzati' gli paiono invece i tipi con accenti di 3ª-5ª-8ª (che esemplifica da Cino da Pistoia: «che s'accorse, ch'era partita, / chi mi porse quella ferita»), di 3ª-6ª-8ª (da Redi: «dammi dunque dal boccal d'oro / quel rubino, ch'è 'l mio tesoro», *Bacco in Toscana*, 634-635), di 4ª-8ª (da Chiabrera: «A duro stral di ria ventura, / misero me, son posto segno»; Quadrio non trova questo tipo in altri autori). Altrettanto significativa la trattazione di Affò (pp. 253-254), che descrive il verso come normalmente accentato sulla 4ª (cita Chiabrera), raramente sulla 3ª (Redi); poi, rilevato che questi novenari sono brutti («Ingrato

però riesce il suono sì de' primi, che de' secondi»), propone di riprendere «la dottrina di Dante, che lo fa nascere dal trisillabo triplicato... E se l'orecchio mio non m'inganna, parmi d'assai più flebil suono». Una proposta per il futuro: per il passato, all'esempio di Salvadori e Mattei dato da Quadrio, Affò sa aggiungere solo l'uso 'barbaro' del novenario nella strofa alcaica di Chiabrera (*Scuoto la cetra, pregio d'Apolline*: cfr. § 250), dove funge da terzo verso con accenti, appunto, di 2ª-5ª-8ª. Con questi accenti il novenario è usato da Tommaseo in una ballata narrativa del 1837, *Mane, Thecel, Phares*, tutta in versi tronchi:

Briaco, si fe' Baldassar
gli splendidi vasi portar,
che al tempio di Giuda rapì
quel re che poi, bestia, muggì.
E tutti negli aurei bicchier
i grandi si misero a ber,
le mogli, le drude del Sir,
e i muti lor Dei benedir
che l'uomo in metallo gettò,
o in sasso od in legno tagliò...

Nel saggio epistolare indirizzato *A Giuseppe Chiarini*, Pascoli lega la fortuna del novenario con accenti fissi di 2ª-5ª-8ª alla stagione carducciana: osservando che i lettori del suo tempo sentono all'inizio dei *Promessi Sposi* un novenario («Quel ramo del lago di Como»), fa anche notare che «tempo addietro, quando i novenari non erano così usitati, prima di Rudello [il *Jaufré Rudel* di Carducci sopra citato] e di tante altre poesie versificate in quel metro, la coscienza [del lettore] non si sarebbe svegliata» (p. 1968)[83]. È Pascoli stesso il poeta che più di tutti ha sfruttato le possibilità ritmiche del novenario, sia nella forma di 2ª-5ª-8ª (costante in *Myricae*, cfr. Pazzaglia 1974 [1972], p. 92), sia in alternanza con altri tipi, in particolare con la forma di 3ª-5ª-8ª (che secondo Pazzaglia, ivi, è sua originale)[84]. Si è già citato un caso di alternanza del novenario di 2ª-5ª-8ª con quello di 1ª e/o 3ª-5ª-8ª (§ 14); queste alternanze sono rese più complesse dalla combinazione con altre misure, per es. con il quinario di 1ª-4ª in *La figlia maggiore* (*C. Cast.*, cit. da Pazzaglia 1974 [1972], p. 102):

2ª-5ª-8ª	Or cantano i passeri intorno
2ª-5ª-8ª	la piccola croce in amore...
(1ª)-3ª-5ª-8ª	che lo seppe misera, un giorno
1ª-4ª	come si muore (9-12).

Per quanto riguarda la poesia del Novecento, sono studiate da Zucco 2008, pp. 253-259, le forme del novenario di Biagio Marin, di cui sono interessanti, ad arricchimento della tipologia sopra citata, soprattutto quelle con accenti sulla 4ª sillaba (e sulla 2ª e/o 6ª).

[83] Capovilla 1989 mostra però che la sperimentazione del novenario nell'Ottocento è più ampia, e coinvolge per es. Boito, e dagli anni '70 lo stesso Pascoli; la dichiarazione di quest'ultimo deve quindi essere presa in senso non sostanziale, e «dati questi precedenti, il *Jaufré Rudel* carducciano del 1886 perde buona parte del rilievo 'storico' che si usa attribuirgli...» (p. 82).

[84] Per un esame delle diverse forme del novenario pascoliano, qui non affrontabile, si rimanda all'analisi di Pazzaglia 1974 [1972], pp. 77-127 e a Mengaldo 1990.

3.2.4. L'ottonario

§ 136. È un ottonario un verso la cui ultima sillaba tonica sia la 7ª. Nella tradizione italiana il tipo normale è quello con accenti fissi di 3ª-7ª; si veda per es. l'inizio di una delle più famose ballate romantiche, *La leggenda di Teodorico* di Carducci (*RN.*):

> Su 'l castello di Verona
> batte il sole a mezzogiorno.
> Da la Chiusa al pian rintrona
> solitario un suon di corno.
> Mormorando per l'aprico
> verde il grande Adige va;
> ed il re Teodorico
> vecchio e triste al bagno sta.

Forme diverse dell'ottonario sono quelle più libere presenti nella poesia antica (ma con una tendenza all'ottonario di 3ª-7ª incomparabilmente più forte di quella al novenario di 2ª-5ª-8ª), e quelle sperimentate da Pascoli (in particolare la forma con accenti di 1ª-4ª-7ª, da accoppiarsi al novenario di 2ª-5ª-8ª).

Secondo D'Ovidio (1932, I, p. 224) l'ottonario deriva dall'emistichio dell'ottonario trocaico, resosi autonomo. La forma base di questo verso (che dà luogo nella metrica antica a forme molto più complesse) consiste di due serie di 4 trochei, separate da dieresi (limite di parola alla fine del quarto piede):

– ∪, – ∪, – ∪, – ∪ | – ∪, – ∪, – ∪, – 𝄐

Un'interpretazione 'ritmica' di questo verso si può vedere nel salmo antidonatista di Sant'Agostino (in cui l'unica regola è rimasta la giustapposizione di due emistichi di 8 sillabe, cfr. § 52):

> Abundantia peccatorum   solet fratres conturbare

Sempre D'Ovidio (ivi, pp. 162 ss., da cui derivano gli esempi qui citati) ha fatto notare la corrispondenza con l'ottonario del primo emistichio del settenario trocaico, la cui forma base è

– ∪, – ∪, – ∪, – ∪ | – ∪, – ∪, – ∪, 𝄐

Come esempi, e facendo riferimento piuttosto alla disposizione degli accenti che alla quantità, D'Ovidio cita «écce Caesar núnc triumphat | quí subegit Gállias», e l'inno, assai diffuso nel Medioevo, «Apparebit repentina | dies magna domini». Nella poesia mediolatina la ripetizione del primo membro dà luogo al *versus tripertitus caudatus* (con o senza osservanza della quantità), per es. nello *Stabat Mater* di Iacopone da Todi:

> Stabat Mater dolorosa
> iuxta crucem lacrimosa
> dum pendebat filius.

Dalla semplice ripetizione del primo emistichio, senza che il secondo venga usato come *cauda*, si ottengono strofe che, dal punto di vista della forma ritmica, si compongono di ottonari con accento di 3ª; per es. nel *Dies irae* attribuito a Tommaso da Celano:

> Dies irae, dies illa,
> solvet seclum in favilla
> teste David cum Sibylla.

§ 137. Dell'ottonario si hanno già numerosi esempi fra i testi della Scuola siciliana (in senso lato), anche in strofe omometriche (in corrispondenza con l'uso frequente dello heptasyllabe nella tradizione provenzale)[85]. Per esempio Giacomo da Lentini (ed. Antonelli 2008, 1.4, stanza I):

> Amor non vole ch'io clami
> merzede ch'onn'omo clama,
> né che io m'avanti c'ami,
> ch'ogn'omo s'avanta ch'ama;
> che lo servire ch'onn'omo
> sape fare nonn-à nomo,
> e no è in pregio di laudare
> quello che sape ciascuno:
> a voi, bella, tale dono
> non vorria apresentare.

Come si vede da questo esempio, gli ottonari antichi non sono necessariamente legati ad un ritmo costante; non, soprattutto, quando il modello è lo heptasyllabe provenzale, che, come l'octosyllabe, non ha una struttura interna normativa. Tuttavia l'ottonario italiano tende precocemente ad un ritmo più definito, sul quale deve avere agito il ritmo del dimetro trocaico 'ritmico' (in particolare, dei due emistichi dell'ottonario trocaico e del primo emistichio del settenario trocaico visti al § 136). Negli ottonari-novenari di Iacopone, a base ottonaria, la norma osservabile (anche se le eccezioni sono molte) è l'ottonario con accento di 3ª; il novenario corrispondente, con una sillaba in più all'inizio, ha l'accento di 4ª.

Con la riduzione delle misure della lirica illustre sancita da Dante e da Petrarca, l'ottonario rimane confinato alla poesia per musica religiosa (laude) o laica, ed è in particolare il metro della barzelletta tre-quattrocentesca; torna invece ad essere utilizzabile nella poesia in stile elevato con l'ode-canzonetta di Chiabrera; nell'Ottocento è uno dei versi preferiti per la ballata romantica. La forma principale è sempre quella di 3ª-7ª, rispetto alla quale le eccezioni sono solo casi di scarsa rigidità ritmica. Per es. nella *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici, i vv. 1-52 hanno tutti l'accento sulla 3ª; solo nel 1° e 4° verso dell'ultima strofa (53-60) la 3ª sillaba è atona (l'irregolarità sarà stata sanata nel canto, in dissonanza rispetto al testo letterario):

> Donne e giovinetti amanti,
> viva Bacco e viva Amore!
> Ciascun suoni, balli e canti,
> arda di dolcezza il core:

[85] Sull'ottonario nella canzone del Duecento, prima o a fianco della «tempestiva affermazione dell'endecasillabo», cfr. Gorni 1993 [1984], pp. 31-32.

> non fatica, non dolore!
> Ciò che ha a esser, convien sia.
> Chi vuole esser lieto, sia,
> di doman non c'è certezza.

Un uso regolare di una forma diversa da quella con accento di 3ª-7ª si ha invece con Pascoli, che alterna l'ottonario di 1ª-4ª-7ª a quello di 3ª-7ª o al novenario di 2ª-5ª-8ª.

Per es. in *Ad Antonio Fratti* (*Odi e Inni*) i tre ottonari iniziali della strofe, con accenti di 1ª-4ª-7ª, corrispondono al ritmo del 4º verso, novenario di 2ª-5ª-8ª, privato della prima sillaba; il ritmo di 1ª-4ª-7ª è ripreso dall'endecasillabo (5º verso), quello di 2ª-5ª dal senario finale della strofe (testo cit. e descritto al § 246). In *Al Duca degli Abruzzi* (*Odi e Inni*)[86], sono ottonari di 1ª-4ª-7ª i vv. 1-3, 5 e 7 della strofe, mentre il v. 4 è un ottonario 'normale' di 3ª-7ª, e il v. 6 un ottonario + quadrisillabo (o un triplo quadrisillabo) che riprende il ritmo di 3ª-7ª (il v. 8, infine, è un senario con accenti di 2ª-5ª):

> Questo è dall'ombre un ritorno!
> Dante Alighieri ha sorriso.
> Noi sedevamo; ed un giorno
>   vi pensammo all'improvviso.
> L'anime nostre oscillare
>   sentivamo come l'ago del magnete,
> tutte cercando inquiete
>   la Stella Polare.

3.2.5. Il settenario

§ 138. È un s e t t e n a r i o un verso la cui ultima sillaba tonica sia la 6ª. Prima di quest'ultima, il verso contiene di norma almeno un altro accento, ma in posizione del tutto libera (solo l'accento di 5ª si può considerare eccezionale)[87]. Il settenario è così in italiano la misura più ampia che non sembra avere bisogno, per la sua riconoscibilità, di alcun punto fisso di riferimento interno. La grande fortuna del settenario già nella poesia italiana antica è congiunta con quella dell'endecasillabo: di questo il settenario può essere sentito come parte (primo emistichio *a maiore*, evidenziabile per es. con la rima interna, o secondo emistichio di verso *a minore* con accento di parola tronca sulla 4ª sillaba dell'endecasillabo, o in più complesse combinazioni). La combinazione di endecasillabi e

[86] Struttura pindarica (come *Ad Antonio Fratti*), cfr. §§ 94, 246; strofe $a_8b_8a_8b_8c_8d_{8+4}d_8c_6$, antistrofe $e_8f_8e_8f_8g_8h_{8+4}h_8g_6$ epodo $i_8i_8l_8m_8n_8l_8n_8m_8$.

[87] Cfr. Quadrio, I, p. 678: «Il verso *Settenario*, il più praticato dopo l'Endecasillabo, è de' più facili a contentarsi fra tutti: perché, fuori che l'accento sulla penultima, che di necessità vuol anch'egli, per la regola generale, ch'altri poi gli si diano, o no, pochissimo a lui ne cale, e solo con quello che ha sulla sesta è soddisfatto e contento». Quadrio però dichiara «più maestoso» il settenario con accento di 4ª, certo perché in questo modo esso ripete l'inizio di un endecasillabo *a minore*, con l'accento di 4ª, e di un endecasillabo *a maiore*, con l'accento di 6ª.

settenari è frequente in tutta la tradizione italiana; l'uso del settenario da solo è meno frequente, ma tuttavia possibile in ogni epoca.

§ 139. La 5ª sillaba del settenario di regola è atona, ma eccezionalmente può essere tonica, come in *Se 'l pensier, che m'ingombra* di Bembo (*Asolani*, II, p. 437), 4:

> l'anima saria sgombra

(dopo l'accento sulla 1ª); oppure in Parini, *La vita rustica*, 2:

> o d'oro e d'onor brame

(dopo l'accento sulla 2ª). Raro è anche che l'accento sulla 1ª sia seguito direttamente da quello sulla 6ª, dopo 4 atone, come per es. nel *Pastor fido* di Guarini, I 4:

> gli uomini e gli animali

o nell'*Atteone* di Marino (p. 452), 19:

> fussero spettatori

Raro anche il caso che l'accento di 6ª non sia preceduto da alcun accento, o da accenti molto deboli; per es., sempre nell'*Atteone*:

> ne l'infelicitate (43).

Fasani 1988 segnala il fatto che il settenario «che si può chiamare melico, perché ricorre soprattutto nelle arie dei melodrammi, come in quelli del Metastasio e del Da Ponte», rifiuta l'accento di 3ª; questo comportamento, che secondo Benzi 2005, pp. 20-21, nelle arie di Metastasio è quasi senza eccezioni, distingue, si direbbe, il settenario dall'ottonario; come ottonari (cioè con accento di 3ª) cominciano per es. versi come questi dell'*Atteone*:

> crudelissimi cani (36)
> assalir non vi vidi (50)

3.2.6. Il senario

§ 140. È un s e n a r i o un verso la cui ultima sillaba tonica sia la 5ª. La forma normale è quella con a c c e n t i f i s s i di 2ª-5ª; così per es. Pascoli (str. I della *Canzone d'aprile*, *Myricae*):

> Fantasma tu giungi,
> tu parti mistero.
> Venisti, o di lungi?
> ché lega già il pero,
> fiorisce il cotogno
> laggiù.

Come questa serie di senari è chiusa con un trisillabo, che riprende l'accento di 2ª, spesso Pascoli lega il senario al novenario per la parziale sovrapponibilità del ritmo (2ª-5ª / 2ª-5ª-8ª).

Nella poesia antica il senario ha ritmo più variabile; si vedano per es. i senari di un testo della Scuola siciliana anonimo (discordo o canzone, cfr. Pagano, p. 943), *Rosa aulente* (ed. Pagano in *PCF.*, 25.18):

2ª-5ª tu sè la mia vita (v. 3)
3ª-5ª cha per Dio romita (6)
1ª-5ª ch'aggia pensagione (39)
1ª-3ª-5ª l'arma m'è fallita (12)[88]

3.2.7. Il quinario

§ 141. È un q u i n a r i o un verso la cui ultima sillaba tonica sia la 4ª; un primo accento può cadere sia sulla 1ª che sulla 2ª sillaba. Questo primo accento può anche essere molto debole, o insussistente; eccezionalmente, può invece cadere sulla 3ª sillaba[89]. Si vedano i vv. 25-32 della canzonetta di Ippolito Pindemonte *La melanconia* (*LS.*, p. 929):

4ª Melanconia,
1ª-4ª ninfa gentile,
2ª-4ª la vita mia
2ª-4ª consegno a te.
2ª-4ª I tuoi piaceri
2ª-4ª chi tiene a vile,
3ª-4ª ai piacer veri
1ª-4ª nato non è.

Nel *Dve.* il quinario è considerato un verso utilizzabile nella canzone, in subordine al settenario, anche se nella pratica Dante lo usa una volta sola (in *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*); nel complesso il verso «non è affatto marginale nella storia della canzone duecentesca» (Gorni 1993 [1984], p. 33, con esempi). In contesto di endecasillabi e settenari, esso è ancora usato nella versificazione teatrale cinquecentesca (per es. nella *Canace* di Sperone Speroni). Le strofe di soli quinari fanno parte del repertorio di forme dell'ode-canzonetta la cui tradizione comincia con Chiabrera (cfr. §§ 259-264).

[88] Per il senario senza accento di 2ª si veda anche l'es. di Chiabrera cit. al § 263.

[89] Non ha fondamento la definizione di Orlando 1993, p. 75, secondo la quale il quinario sarebbe un verso «di ritmo giambico», cioè con accento sulla 2ª sillaba, che può avere l'accento sulla 1ª «con trasposizione di accento». Un accento tendenzialmente fisso sulla 1ª è semmai proprio del quinario che imita l'adonio nella metrica barbara (cfr. § 174), e non senza eccezioni; altrimenti l'alternativa fra accento sulla 1ª e accento sulla 2ª è del tutto libera.

3.2.8. Il quadrisillabo

§ 142. È un q u a d r i s i l l a b o (o 'quaternario') un verso il cui ultimo accento sia sulla 3ª sillaba. Di regola esso è usato in combinazione con altri versi; per es. nelle stanze del già citato discordo duecentesco (o canzone) *Rosa aulente* (ed. Pagano in *PCF.*, 25.18, 1-3), due quadrisillabi a rima baciata sono seguiti da un senario:

> Rosa aulente,
> spendïente,
> tu sè la mia vita...

Comune nella poesia di Chiabrera e nella tradizione dell'ode-canzonetta è la combinazione ottonario-quadrisillabo (cfr. § 263), nella quale il ritmo del quadrisillabo (3ª) equivale a quello di mezzo ottonario (3ª-7ª).

3.2.9. Il trisillabo

§ 143. È un t r i s i l l a b o (o 'ternario') un verso la cui ultima sillaba tonica sia la 2ª. Si è visto (§ 140) come Pascoli lo usi insieme con il senario; così anche insieme con il novenario: per es. si veda *La canzone della granata* (*C. Cast.*), 11-12 (novenario e trisillabo piano) e 23-24 (novenario e trisillabo tronco):

> ma sgrigioli come quand'eri
> saggina.
> ...
> ma niuno è di casa pur quanto
> sei tu.

Nella tradizione della canzone, come afferma Dante nel *Dve.* II xii 8, il trisillabo non è un verso a sé, ma una parte dell'endecasillabo individuata da una rima interna[90]. Per es. in

> Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato,
> non per mio grato,
> ché stato non avea tanto gioioso...

(*Rime*, 27, 1-3) la rima interna individua un trisillabo entro l'endecasillabo che forma il terzo verso (cfr. § 148).

[90] «Minime autem trisillabum in tragico videtur esse sumendum per se subsistens; et dico "per se subsistens" quia per quandam rithimorum repercussionem frequenter videtur assumptum...» [È evidente, invece, che nello stile tragico il trisillabo non è da usare a sé stante: e dico "a sé stante" perché lo si vede usato spesso a mo' di risonanza di una rima...].

3.2.10. Il doppio quinario

§ 144. Il doppio quinario si distingue dal decasillabo per la costanza della divisione fra primo e secondo emistichio e dell'accento sulla 4ª sillaba. Forme di doppio quinario (con emistichi piani o sdruccioli) sono utilizzate nella versificazione barbara, per imitare versi latini: l'alcaico endecasillabo (cfr. § 170), l'alcaico decasillabo (cfr. § 172), l'asclepiadeo minore (cfr. § 173); lo stesso endecasillabo falecio (cfr. § 168) si può considerare un doppio quinario piuttosto che un endecasillabo. Nella tradizione romanza, il doppio quinario si incontra in quartine monorime nella poesia religiosa; per es. in Iacopone, con anisosillabismo (gli emistichi oscillano tra cinque e sei sillabe: 35, 1-10):

Plange la Eclesia   plange e dolora,
sente fortura   de pessemo stato.

«O nobelissema   mamma, que plagni?
Mustri che senti   dolur' molto magni;
ennaran'el modo   perché tanto lagni,
che sì duro planto   fai esmesurato».

«Figlio, eo sì plango,   ch'e' me n'aio anvito,
veiome morto   pat'e marito;
figli, fratelli,   neputi ho esmarrito,
onne meo amico   è preso e legato.

Il doppio quinario si ritrova poi nel repertorio canzonettistico e melodrammatico del Settecento; per es. in Rolli (cit. da Pazzaglia 1990, p. 78), o in Metastasio (da *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine*, a. II, sc. III, ed. Fubini 1968, p. 515, con rime interne $a(a)b(b)c_t$ $(d)dc_t$):

Quell'ira istessa, che in te favella,
divien sì bella nel tuo rigore,
che più d'amore languir mi fa.
Ah s'è a tal segno bello il tuo sdegno,
che mai sarebbe la tua pietà?

Da questo repertorio il doppio quinario è passato anche alla ballata romantica; si veda per es. Carrer, *La vendetta* (*PMO.* I, p. 194):

Là nel castello, sovresso il lago,
un infelice spirto dimora,
che ogni anno appare, dogliosa immago,
la notte stessa, nella stess'ora,
la notte e l'ora che si morì.
Antica storia narra così.

Da ricordare, infine, che il doppio quinario è ben rappresentato nella poesia di Pascoli (*Le ciaramelle*, *Passeri a sera*, *Primo canto*, *L'ora di Barga*, *Il nido di farlotti* nei *Canti di Castelvecchio*).

3.2.11. Il doppio senario

§ 145. Il d o p p i o s e n a r i o fa parte del repertorio di versi fortemente ritmici cari alla poesia romantica, continuatrice dell'eredità dell'ode-canzonetta e del melodramma settecenteschi; l'esempio principale è il primo coro dell'*Adelchi* di Manzoni (in strofe di 6 versi AAB_tCCB_t):

> Dagli atrii muscosi, dai Fori cadenti,
> dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
> dai solchi bagnati di servo sudor,
> un volgo disperso repente si desta;
> intende l'orecchio, solleva la testa
> percosso da novo crescente romor.

I due senari hanno costantemente accenti di 2ª-5ª. Questo verso è paragonabile al verso *de arte mayor* spagnolo (Elwert 1973, p. 80), o meglio corrisponde alla forma di base di quest'ultimo; l'*arte mayor* è però un verso di misura sillabica variabile[91]. Quando raccomanda di imitare nella versificazione teatrale il verso di Juan de Mena «che si dice Arte maggiore», il Minturno (*Arte poetica*, p. 70) dà in effetti come esempi versi che sono tutto meno che doppi senari (i primi due sono endecasillabi con cesura epica, così il terzo, con una sillaba in più nel secondo emistichio ridotta in sinalefe):

> Nocque ad alcuna l'esser cotanto bella
> Questa più d'altra leggiadra, e più pudica
> Io vo' piangendo, e del mio pianto rinasco.

3.2.12. Il doppio settenario

§ 146. I versi analizzabili come doppi settenari, nella tradizione italiana, sono almeno tre; di questi si sono già citati (§ 58) i primi due: il verso di due emistichi (settenario sdrucciolo + settenario piano) che probabilmente continua il tetrametro giambico catalettico mediolatino (il verso del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo), e la riduzione italiana dell'alessandrino francese[92], derivato a sua volta dall'asclepiadeo minore mediolatino: in

[91] Sul verso *de arte mayor* cfr. Navarro Tomás 1956, pp. 91 ss.; Cummings 1982, p. 35; Tavani 1965. L'*arte mayor*, il cui testo esemplare è il *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena (compiuto nel 1444), è un verso di due emistichi, ognuno dei quali, nella forma base, di 6 sillabe, di cui la 2ª e la 5ª tonica (come il doppio senario italiano). L'essenziale nel ritmo è questo doppio modulo accentuativo di due toniche separate da due atone. L'atona iniziale di ogni emistichio può mancare o può essere raddoppiata; sia il primo che il secondo emistichio possono essere tronchi, piani o sdruccioli. Ciò dà luogo a 9 possibili forme per ogni emistichio; ma le combinazioni realmente praticate sono meno numerose.

[92] Quest'ultimo prende il nome dal fatto che è il verso della versione più importante del *Roman d'Alexandre*, del tardo XII secolo; ma il primo a dichiarare questa etimologia è Baudet Herenc (*Le doctrinal de la seconde rhétorique*, datato 1432; ed. Langlois 1902,

quest'ultima il primo emistichio non è di regola sdrucciolo. Si è visto anche che i due tipi tendono ad intrecciarsi fra loro in testi come i *Proverbia super natura feminarum*. Cfr., per esempi, i §§ 218, 220.

Il doppio settenario non ha fortuna in Italia oltre la poesia del Duecento. Nel Sei-Settecento esso ricompare però nell'ambito della versificazione teatrale, ed è il frutto di una nuova importazione dell'alessandrino francese 'classico'; prende il nome di martelliano da Pier Iacopo Martello, che lo introdusse nelle sue tragedie, ed è formato normalmente da due settenari piani, disposti, secondo l'esempio francese, in distici a rima baciata. Tra i due emistichi, la dialefe è obbligatoria (si veda al § 219 l'es. tratto da Goldoni). Tra le riprese degne di rilievo è quella di Carducci nella ballata romantica (*Su i campi di Marengo*, *RN.*), in quartine di tipo 'francese' AABB; Carducci ammette anche il primo emistichio sdrucciolo (secondo verso dell'esempio):

> Su i campi di Marengo batte la luna; fósco
> tra la Bormida e il Tanaro s'agita e mugge un bosco;
> un bosco d'alabarde, d'uomini e di cavalli,
> che fuggon d'Alessandria da i mal tentati valli.

3.2.13. Il doppio ottonario

§ 147. Il doppio ottonario è raro nella tradizione italiana. Nella poesia recente si può citare *La sacra di Enrico quinto* di Carducci (*GE.*), in ottonari di 3ª-7ª accoppiati e disposti in distici a rima baciata:

> Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli
> e fiorite a' cimiteri son le pietre de gli avelli,
>
> monta in sella Enrico quinto il delfin da' capei grigi,
> e cavalca a grande onore per la sacra di Parigi.

Nella poesia antica si trova piuttosto il doppio ottonario-novenario anisosillabico, che è il verso del *Ritmo laurenziano*, se si accoglie la ricostruzione di Contini (*PD.* I, p. 5) in opposizione all'altra, pure possibile, in ottonari-novenari semplici (Castellani 1986).

3.3. La rima

3.3.1. Rime fonetiche e rime culturali

§ 148. Si definisce rima (cfr. §§ 33-38) l'identità di suono della parte finale di due parole a partire dalla vocale tonica compresa; nel caso più

p. 182): «Et sont dittes lignes alexandrines pour ce que une ligne des faits du roy Alexandre fu fait[e] de ceste taille» [e si dicono versi alessandrini perché il verso dei 'fatti del re Alessandro' fu fatto di questa misura].

normale la rima mette in relazione due o più versi, mediante l'identità di suono della parte finale degli stessi, a partire dalla vocale dell'ultima sillaba tonica compresa. Per es.:

> Nel mezzo del cammin di nostra vITA
> mi ritrovai per una selva oscURA,
> ché la diritta via era smarrITA.
> Ahi quanto a dir qual era è cosa dURA... (*Inf.* I 1-4).

L'identità può invece riguardare la fine di un verso e il primo emistichio di un altro (r i m a a l m e z z o); per es. in *Rvf.* 366 il primo emistichio dell'ultimo verso (endecasillabo) di ogni stanza, sempre quinario, rima col settenario precedente:

> soccorri a la mia guERRA,
> bench'i' sia tERRA,   et tu del ciel regina (12-3)
> ...
> volgi al mio dubio stATO,
> che sconsigliATO   a te vèn per consiglio (25-6).

Oppure l'identità può individuare essa stessa una divisione nel verso, diversa dalla divisione in emistichi (r i m a i n t e r n a); per es. in *Poscia ch'Amor* di Dante (*Rime*, 27), nel terzo e nono verso (endecasillabo) di ogni stanza una rima interna individua un trisillabo, che rima con il quinario precedente (nel primo es. il limite del primo emistichio dell'endecasillabo è alla 6ª sillaba, nel secondo alla 4ª):

> non per mio grATO,
> ché stATO   non avea tanto gioioso (2-3)
> ...
> contra 'l peccATO,
> ch'è nATO   in noi di chiamare a ritroso (8-9).

Il nome 'rima interna' può essere usato anche per la rima al mezzo.

Come si vede dai due esempi di Petrarca e dal secondo di Dante, e vale in generale, la rima al mezzo o interna è compatibile con la sinalefe[93].

La rima interna è propria soprattutto della poesia delle origini; «si tratta di un artificio il cui uso o non uso fa grosso modo due metà della lirica duecentesca: adoperato con una certa frequenza dai siciliani [...] e

[93] Questo tratto è comune con la poesia mediolatina, che ammette che la sillaba in rima sia in elisione; cfr. Norberg 1958, p. 49: «Seguendo il modello di Virgilio, *Aen.* III 549, *Cornua velatarum obvertimus antennarum* [con elisione *velatar(um) obvertimus*], che si credeva un verso leonino [con rima tra la parola in cesura e la parola in fine di verso, *velatarum*: *antemnarum*; cfr. § 52], si scrivevano versi come

> Iamque nitore novo ac splendore micabat opimo... [*nov(o) ac*]
> Dignus et est vitae hinc laudum per saecla favore... [*vit(ae) hinc*]

...Questi esempi sono presi da Gotescalco d'Orbais, *Carmen ad Rathramnum*, nel quale il poeta si serve costantemente di rime leonine monosillabiche [con uguaglianza dell'ultima vocale e delle eventuali consonanti seguenti tra la parola in cesura e la parola in fine di verso]».

dai poeti della prima generazione tosco-emiliana, esso non resiste alla normalizzazione metrica operata dallo stilnuovo e cade in disuso (fa eccezione anche per questo aspetto, nel canone stilnovista, la cavalcantiana *Donna me prega*)» (Giunta 2000², pp. 34-35). Questo non vuol dire che scompaia del tutto; si ritrova per es. in Chiabrera (non a caso uno sperimentatore di forme metriche), *Ond'è l'inclito suon che sì repente* (1-6):

> Ond'è l'inclito suon che sì repENTE
> soavemENTE lusingando spIRA,
> che 'l verno acqueta l'IRA,
> né strider per lo ciel Borea si sENTE,
> ma su l'alpi deserte in novo stILE
> aprILE s'apre d'ogni fior gentILE?

(e cfr. le strofe saffiche con rime interne di Galeotto del Carretto e di Tommaso Campanella cit. al § 249). Fra i moderni, si può citare Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, in distici di doppi novenari spesso ridotti a ottonario (1-4):

> Loreto impagliato ed il bUSTO d'Alfieri, di NapoleONE,
> i fiori in cornice (le buONE cose di pessimo gUSTO),
>
> il caminetto un po' tETRO, le scatole senza confETTI,
> i frutti di marmo protETTI dalle campane di vETRO...

Se l'identità non è assoluta, la rima si dice i m p e r f e t t a: caso particolare l'a s s o n a n z a, che comporta l'uguaglianza rigorosa delle sole vocali, a partire dalla vocale dell'ultima sillaba tonica compresa. Per es.:

> E F[iorio] gli risponde e dIcE:
> – O re Felice, tu favelli indArnO.
> Se B[iancifior] con meco non venIssE,
> io nonn-anderei da lei così lontAnO[94].

Se sono uguali solo le consonanti, o le consonanti e la vocale finale atona, la figura si dice *consonanza*[95]. Quest'ultima di regola non è usata in luogo della rima; un'eccezione (segnalata da Romei 1999) si può citare dal *Bacco in Toscana* del Redi, 23-30:

> ed in festa baldanzoSA,
> tra gli scherzi e tra le riSA,

[94] *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, ed. De Robertis 1970, 15, 1-4.

[95] Anche 'consonanza atona' (un poco pleonasticamente): così per es. Cirese a proposito dello stornello, cfr. § 238. Cfr. Formentin 2011 sulla consonanza atona come uno «dei fenomeni letterari (metrici) di natura carsica, considerati da una parte i pochi esempi antichi sicuri [...], dall'altra il frequente ricorso all'artificio nel moderno canto lirico monostrofico», artificio «impiegato insieme alla rima nelle moderne forme metriche dello strambotto (rispetto, *canzuna*) e dello stornello, nel primo caso con sicure, seppur tutt'altro che numerose, attestazioni quattrocentesche (sicure, s'intende, in relazione all'intenzionalità del procedimento)».

lasciam pur, lasciam passaRE
lui che in numeri e in misuRE
si ravvolge e si consuMA
e quaggiù Tempo si chiaMA:
e bevendo e ribeveNDO
i pensier mandiamo in baNDO.

La consonanza può collegare fra loro serie di rime diverse: per es. le rime A e B del sonetto *Rvf.* 209, *-esso* e *-osso*, sono consonanti in *-ss-*. Anche l'assonanza può collegare due serie di rime: per es. le rime A e B del sonetto *Rvf.* 182, *-elo* e *-etto*, sono assonanti in *-e-o*.

La rima imperfetta, e in particolare l'assonanza, non sono necessariamente segno di trascuratezza: tutta la versificazione delle *chansons de geste* francesi, nella fase più antica, si basa sull'assonanza; così in certi generi poetici (lauda, serventese, cantari) l'assonanza è senz'altro ammessa accanto alla rima. Più complesso il problema della tradizione lirica in stile elevato: qui si è sempre ritenuto che la norma sia la rima perfetta, ma le eccezioni non mancano, come ha fatto rilevare Trovato 1987 (cfr. § 46).

§ 149. La nozione di 'identità' che si presuppone, e dalla quale dipende la nozione di rima perfetta e imperfetta è però non solo strettamente fonetica, ma anche culturale. In tutta la tradizione italiana è perfetta la rima di *e* chiusa con *e* aperta e con *iè* (*véde*: *piède*; *vérde*: *pèrde*) e di *o* chiusa con *o* aperta e con *uò* (*amóre*: *cuòre*; *córto*: *pòrto*): ciò differenzia la poesia italiana da ogni altra tradizione romanza, in particolare da quella galloromanza, dove le vocali aperte non rimano con le corrispondenti vocali chiuse[96]. La rima 'quasi equivoca' (cfr. § 156) del primo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca fra *il suòno* del v. 1 e *da quel ch'i' sóno* del v. 4 in provenzale non sarebbe nemmeno una rima (e si noti anche *còre*: *erróre*):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono...

La regola italiana per cui le vocali aperte rimano con le corrispondenti chiuse (regola che persiste attraverso tutta la tradizione italiana dalle origini ai giorni nostri) può risentire in parte del fatto che la prima poesia italiana è nata in siciliano illustre, nel quale non esiste l'opposizione fonologica tra *e* aperta ed *e* chiusa e tra *o* aperta ed *o* chiusa, e tutte le *e* e le *o* suonano aperte. Il latinismo *amore* (per la forma locale *amuri*) suona dunque con *o* aperta, e può rimare con *core*; nella trasposizione in toscano, si ottiene una rima tra *o* chiusa (*amóre*) e *o* aperta (*còre*). In siciliano,

[96] Fa eccezione, almeno nei trovatori provenzali antichi (ed è da verificare negli altri) la rima di *a* aperta con *a* chiusa (*â*, cioè *a* seguita da una nasale poi caduta: *pla* < PLANUM può rimare con *a* < HABET) in uscita assoluta di parola; invece *as* e *âs* (*cas* < CASUM e *cas* < CANIS) non rimano fra loro.

tutte le rime in *ente* sono in *e* aperta; in toscano, invece, *e* nel gruppo *ment* (per es. negli avverbi in *mente*) si è chiusa (cfr. Rohlfs 1966, § 88); ne risultano rime di *e* aperta con *e* chiusa, del tipo *parènte*: *sensibilménte* (*Inf.* II 13: 15). Una spiegazione più comprensiva è data da Avalle 1981, che vede in questo fenomeno «il riflesso di pronuncie 'latinizzanti'» della *e* e della *o* lunghe latine, quelle il cui esito in italiano è *e* chiusa e *o* chiusa (*tela* < TELA, *sole* < SOLEM): «tali pronuncie sono, infatti, raccomandate dalla tradizione scolastica italiana nel suo complesso..., per cui ogni O ed ogni E latina hanno notoriamente timbro aperto» (p. 24)[97]. Norberg 1958, p. 47 fa notare infatti che nella poesia rimata mediolatina la quantità della vocale in rima è indifferente: *e* breve (da cui in toscano *e* aperta) rima con *e* lunga (da cui *e* chiusa), *o* breve (da cui *o* aperta) rima con *o* lunga (da cui *o* chiusa), così come *a* breve rima con *a* lunga. La rima italiana di *e*, *o* aperte con le corrispondenti chiuse trova perciò corrispondenza nel modo di rimare della poesia mediolatina. Questa spiegazione non rende però inutile la precedente, perché resta il fatto che, nonostante l'uso della poesia mediolatina, la poesia galloromanza distingue le rime di *e*, *o* aperte da quelle di *e*, *o* chiuse; l'equivalenza tra le due serie è un tratto peculiare della prosodia italiana.

Eccezioni a questa regola, ammesso che se ne possano indicare di sicure, sono di certo rarissime. Un esempio può essere in Guittone, *Tuttor, s'eo veglio o dormo* (*PD.* I, p. 197), canzone di schema abc abc ddeeff (cfr. §§ 181-185). La terza stanza inizia:

    Om ch'ama pregio e pò,
più che legger en scola,
Amor valeli pro:
    ché più leggero è Po
a passar senza scola
che lo mondo a om pro'
    senza amor... (25-31)[98]

A prima vista, lo schema è qui, invece che abc abc..., aba aba... (e non si può del tutto escludere che lo sia, sebbene una variazione di schema di questo genere sia anch'essa eccezionale). Se lo schema è rispettato, bisogna allora ritenere che *pò* 'può' e *Po* rimino fra loro in *o* aperta da un lato, che *pro* 'molto' (provenzalismo) e *pro'* 'prode' rimino fra loro in *o* chiusa dall'altro, e che le due serie non rimino fra loro. Che si tratti di un esercizio provenzaleggiante appare, inoltre, dalla vocale

[97] Avalle 1979, pp. 74-75 (che rimanda a Parodi 1957, p. 160), fa notare che le rime di *e*, *o* aperte con le corrispondenti chiuse in siciliano e nella poesia settentrionale coinvolgono per lo più le stesse parole; per es. in sic. su 23 rime di *òre* con forme che in toscano suonerebbero in *óre*, in 22 casi la rima in *òre* è data da *còre*: così anche nei testi antichi settentrionali, 6 volte su 6. Le diverse lingue poetiche dell'Italia medievale pongono problemi particolari; per es. nel milanese di Bonvesin *o* da O breve lat. tonica finale di sillaba (*fogo*) non rima con *o* di origine diversa, probabilmente perché è già diventata *ö* (Contini, *PD.* I, p. 670).

[98] «Se uno ama pregio e ha potere, Amore gli vale molto, più che leggere a scuola [più che gli studi]: perché è più facile passare il Po senza barca [*scola*, veneto *scaula*, 'barca piatta'] che, per un uomo prode, vivere ['passare il mondo'] senza Amore».

chiusa che, nell'ipotesi, si deve attribuire a *pro'*[99]. Una conferma si ha nella chiusa, dove, se si ammette che si tratti di tre distici a rima baciata su tre rime diverse, come lo schema della canzone impone di attendere, bisogna anche distinguere *ò* e *do* da un lato, con vocale aperta, *so'* 'io sono' e *so* 'suo' dall'altro, con vocale chiusa (*so* come il prov. *sos*, *so*, con *o* chiusa):

> Move, canzone, adessa,
> vanne 'n Arezzo ad essa
> da cui tegno ed ò,
> se 'n alcun ben mi do;
> e di' che presto so'
> di tornar, se vol, so (67-72)[100].

§ 150. L'eccezione indicata vale solo a titolo di curiosità. La tendenza della poesia italiana antica è ad ampliare, non a ridurre, il campo delle rime 'culturali', che modernamente è ristretto alla rima di vocale aperta con vocale chiusa. È essenziale osservare che le rime culturali presentate qui di seguito (escluso il caso già esposto della rima di vocale aperta con vocale chiusa, che è normale) sono, per frequenza d'uso, una piccola minoranza rispetto alle rime fonetiche, e vanno perciò considerate oscillazioni ammesse nella prosodia italiana nella lunga fase di assestamento che si conclude, nel Trecento, sostanzialmente con Petrarca, e non regole prosodiche dello stesso rango delle altre. Il caso più comune è la cosiddetta r i m a s i c i l i a n a, vale a dire la rima di *i* con *e* chiusa e di *u* con *o* chiusa: «si può ben dire che l'ispezione dei manoscritti del Due e del Trecento non lascia dubbî quanto alla legittimità della rima di *vedere* con *dire* o di *sotto* con *tutto*, non inferiore a quella di *vérde* con *pèrde* o di *fióre* con l'eterno *còre*» (Contini, in *PD.* I, p. XXI).

Si tratta normalmente di un'interferenza con il sistema fonologico siciliano, nel quale *e* lunga, *i* breve e *i* lunga del latino danno lo stesso esito *i* (*stilla* < STELLA contro l'it. *stella*, *nivi* < NIVEM contro l'it. *néve*, *filu* < FILUM con *í* come nell'it. *filo*); *o* lunga, *u* breve e *u* lunga danno lo stesso esito *u* (*suli* < SOLEM contro l'it. *sole*, *cruci* < CRUCEM contro l'it. *croce*, *muru* < MURUM con *u* come nell'it. *muro*). Poiché «i testi della Scuola siciliana si sono poi diffusi in copie fatte, nella stragrande maggioranza, da amanuensi toscani i quali li hanno alterati, secondo le proprie abitudini di pronuncia, anche nelle parole rima», da rime foneticamente ineccepibili come *tiniri*: *viniri*, *cruci*: *luci* «si passò a *tenere*: *venire*, *croce*: *luce*» (Stussi 1988, pp. 74-75, e cfr. Baldelli 1993, p. 583)[101]. Questa mediazione scritta crea dunque un uso che ai poeti antichi parve legittimo, e al quale non si sottrae (ma una volta sola) nemmeno Petrarca:

[99] In italiano *prode* ha la *o* aperta, perché è una parola 'dotta' che segue la pronuncia del latino scolastico medievale (in cui, come si è detto, tutte le *e* e *o* toniche sono aperte); ma in provenzale la *o* di *pros*, *pro* è regolarmente chiusa (come quella di *pro*, *pron* 'vantaggio' e, come avverbio, 'molto'), e così dev'essere nel testo di Guittone per provenzalismo.

[100] «Muoviti subito, canzone, va' ad Arezzo da colei da cui ottengo e possiedo ogni bene, se mi avviene di incontrarlo; e di' che sono pronto, se vuole, a ritornare suo».

[101] Avalle 1979, pp. 72-76 riconduce anche le rime di *e* chiusa con *i* e *o* chiusa con *u* a condizioni proprie della poesia mediolatina, vale a dire alla confusione di *e* chiusa con *i* e di *o* chiusa con *u* di cui è spia la grafia del latino merovingico e longobardo (ma più

et ò in odio me stesso, et amo altrUI.
...
in questo stato son, donna, per vOI (*Rvf.* 134, 11 e 14).

Gli esempi potrebbero essere molti; basti citare Dante, *desse*: *venisse*: *tremesse* (*Inf.* I 44, 46, 48), *sotto*: *tutto*: *costrutto* (*Inf.* XI 26, 28, 30). Si noti piuttosto che questo tipo di rima può estendersi a casi non motivati dal siciliano, ma dall'interferenza di altri tipi linguistici; per es. si parla di r i m a b o l o g n e s e per *nome*: *come*: *lume* (*Inf.* X 65, 67, 69), perché in bolognese, appunto, *lume* suona *lome*[102]. Un'ulteriore estensione è l'incrocio fra la rima siciliana di *e*, *o* chiuse con *i*, *u* e la rima 'italiana' di *e*, *o* chiuse con le corrispondenti aperte; *i* può dunque rimare con *e* aperta, *u* con *o* aperta, per es. *duri*: *sicuri*: *di fori* (*Purg.* XIX 77, 79, 81). Questo tipo è detto r i m a g u i t t o n i a n a, o anche a r e t i n a, ed ha avuto fortuna meno ampia e duratura della rima siciliana. Si veda in Guittone, *Gente noiosa e villana* (*PD.* I, p. 200), 137-138 «E ancor me di' lei e a ciascuno / meo caro amico e bono».

L'ultimo testo citato, vv. 19-20, consente un'ulteriore osservazione importante. Qui l'editore stampa «e mesagiato e povero lo bono; / e sì come ciascono», sulla base della tradizione manoscritta, pur ritenendo che *ciascuno*, pure attestato nella tradizione, sia la forma dell'originale (v. la nota di p. 201). In effetti (a conferma della legittimità della scelta editoriale), esiste un uso antico di regolarizzare le rime 'imperfette', come si vede nel manoscritto dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, che scrive in rima *ciascono*: *pono* ['pongo'] (I, p. 17), *ascusa* (per *ascosa*): *chiusa*, *lui*: *nui* (I, pp. 58-59). Questo uso sopravvive a lungo nella tradi-

propriamente il fatto è che in questo latino *si scrive* con *u* anche *o* lunga, non solo *u*, e con *i* anche *e* lunga, non solo *i*, e ciò per distinguere *o* lunga da *o* breve e *e* lunga da *e* breve, più difficili da distinguere tra loro che *o* da *u* e *e* da *i*); in effetti rime 'siciliane' si trovano anche in testi settentrionali, al di fuori di influssi siciliani, per es. nei *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* (cfr. Stussi 1988, p. 208). In questi testi deve però trattarsi di oscillazioni dovute a un sistema metrico meno rigoroso di quello trobadorico, quello stesso nel quale non a caso si incontra anche l'anisosillabismo (cfr. Beltrami 1999); per l'affermarsi di questo tipo di rima nella poesia toscana sembra invece logico pensare che prevalga l'esempio esercitato dai testi siciliani trascritti in toscano. – Della spiegazione qui esposta della rima siciliana (codificata da Contini 1960, dopo il saggio di Parodi 1957 [1913] che dava un'ampia panoramica del fenomeno, ma propendeva per la regolarizzazione), ha tentato una confutazione radicale Sanga 1992 (cfr. anche Sanga 1999), che ha sostenuto l'esistenza di un antico sistema di rima secondo il quale rimerebbero *è*: *é*: *i* da un lato e *ò*: *ó*: *u* dall'altro (dunque tre sole rime, in *a*, *è-é-i*, *ò-ó-u*), e negato che la lingua dei Siciliani fosse diversa da quella in cui li leggiamo nei Canzonieri duecenteschi. Ciò è servito a una nuova messa a fuoco della teoria continiana, principalmente ad opera di Brugnolo 1995 e soprattutto Brugnolo 1999 (del quale si condividono pienamente le considerazioni), che, riconfermando la linea continiana, ha anche meglio precisato il carattere necessariamente composito della lingua dei Siciliani, una lingua ricca di gallicismi, di latinismi e soprattutto di forme alternative, in cui per esempio si poteva rimare *amuri* con *valuri*, ma anche *amòri* con *còri*. Più recentemente Castellani 2000 ha riesaminato tutta la questione, tentando una spiegazione linguistica delle rime 'imperfette' dei poeti toscani basata sul fatto che essi potevano far ricorso, per la rima, a forme prese da altre varietà dialettali, che perciò andrebbero ripristinate materialmente o virtualmente, rendendo la rima perfetta (il saggio, fondamentale, lascia però sostanzialmente da parte il carattere piuttosto culturale che fonetico della rima).

[102] Per questo tipo l'uso terminologico è oscillante: per es. De Robertis 1986 dice siciliana in *Donna me prega* di Cavalcanti la rima *come*: *lume*: *nome*: *costume*.

zione italiana, creando forme linguistiche di uso limitato alla rima che si usano ancora molto al di là del periodo in cui le rime 'culturali' come la rima siciliana si possono dire normali. Le principali sono i pronomi *nui*, *vui*: si veda ancora il *Cinque maggio* di Manzoni, 31-34: «Fu vera gloria? Ai posteri / l'ardua sentenza: *nui* / chiniam la fronte al Massimo / Fattor, che volle in *lui*...».

Un altro tipo di rima apparentemente 'imperfetta' motivabile con l'interferenza di un diverso sistema linguistico è la cosiddetta rima f r a n c e s e, quella «fra *a* ed *e* seguite da nasale appoggiata (vale a dire seguita a sua volta da altra consonante), come ad esempio nel caso di rime del tipo *amante*: *avvenente*» (Avalle 1974, p. 29)[103]. In francese (lingua d'oïl) *e* nasalizzata si è aperta in *a* nasalizzata (indipendentemente dalla grafia) tra XI e XII secolo; inoltre, nella morfologia, il francese ha sostituito i participi latini in ENTE con participi in ANTE, le forme degli astratti in ENTIA con forme in ANTIA. Per l'appunto i due tipi di rima più rappresentati secondo lo spoglio di Avalle 1974 sono *ante*: *ente* e *anza*: *enza*. Il francesismo può essere di due tipi: o consiste nell'adozione della forma francese (*amante*: *avenante*), oppure consiste nel considerare legittima la rima nonostante la differenza delle vocali in italiano (ma non in francese: *amante*: *avenente*). Su questo problema editoriale, cfr. Avalle 1974, pp. 39-40.

§ 151. Per quanto riguarda le consonanti, non rimano le geminate con le scempie (*canne* non rima con *cane*, *fato* con *fatto* ecc.)[104], né le sorde con le sonore (non rimano *Europa* con *roba*, *lato* con *cado*, *baco* con *ago*, *schifo* con *vivo*, *veraci* con *malvagi*). Fa però eccezione *s* sorda e sonora: *cose* rima con *spose* in *Purg*. XXIX 58: 60. Così anche rimano fra loro, nella poesia moderna, *z* sorda e *z* sonora (sempre geminate in posizione intervocalica, come *pazzo*: *razzo*, *vezzo*: *mezzo*, *pozzo*: *rozzo* indipendentemente dalle grafie adottate nella storia); ma D'Ovidio 1932 [1893], pp. 77-100 e [1901], pp. 101-119 ha dimostrato che fino al Cinquecento, invece, *z* sorda non rima con *z* sonora: questa regola «è rigorosamente rispettata da Dante pur nelle liriche, dal Petrarca, nel *Furioso*, dal Poliziano, dal Berni. E non è violata dal Trissino, nell'*Arcadia* del Sannazaro (si noti in questo cognome la reliquia dell'antica ortografia [di *z* per la sonora contro *zz* per la sorda]) e nella *Gerusalemme Liberata*».

3.3.2. Rima piana, tronca e sdrucciola

§ 152. Come il tipo di verso più comune in italiano è il verso piano, così la rima normale è la r i m a p i a n a, cioè la rima di parole piane[105]

[103] Cfr. anche Avalle 1992, pp. CCXLV-CCXLIX. Già Ageno 1953, p. 156, segnalava «qualche caso curioso, nel quale Jacopone fa rimare, in sostanza, forme corrispondenti all'*a* nasalizzato francese, con forme corrispondenti all'*e* nasalizzato francese». Sul tema si devono ora consultare nuovi contributi importanti: Cella 2003, pp. 277-297 (già prima, in parte, in tesi di dottorato, Cella 1999, pp. 96-108), che inserisce l'argomento in una trattazione sistematica dei gallicismi italiani in poesia e in prosa; Lannutti 2001 (che, fra l'altro, raffronta i dati italiani con il trattamento delle rime di *en*, *an*, *en* + consonante e *an* + consonante nella lirica francese); Lannutti 2005.

[104] Per l'assonanza con opposizione tra consonante geminata e scempia nella poesia antica cfr. Cappi 2005, pp. 28-30.

[105] I trattatisti antichi, da Dante a Antonio da Tempo (e quindi alla trattatistica che dipende da quest'ultimo) hanno perciò della rima il concetto di 'identità delle due ultime sillabe del verso' (cfr. Beltrami 1990). In ciò la poesia italiana differisce dai modelli pro-

(rime piane si possono ottenere però anche da parole tronche, nel caso della rima per l'occhio e della rima composta, cfr. §§ 158 e 157).

La rima t r o n c a e la rima s d r u c c i o l a sono entrambe rappresentate nella *Summa* di Antonio da Tempo, rispettivamente nel caso del *sonetus mutus* (capp. XXVIII-XXIX, sonetto in rime tronche) e del *sonetus duodenarius* (capp. XXI-XXII, sonetto in rime sdrucciole; per entrambi i tipi cfr. § 203). Entrambe sono però figure rare nella poesia antica, comunque estranee alla tradizione illustre[106]; la compresenza di rime tronche e sdrucciole nello stesso testo trova pieno diritto di cittadinanza nella poesia lirica solo con l'ode-canzonetta di Chiabrera.

Per la rima t r o n c a, si deve distinguere (con Elwert 1973, pp. 95-96), il caso della rima tronca in vocale da quello della rima tronca in consonante. La prima è rara fino al XVI secolo: per es. è usata poco più che sporadicamente nella *Divina Commedia*[107], e nel *Canzoniere* di Petrarca compare nella canzone-frottola (*Rvf.* 105), cioè in un genere 'comico':

> I' die' in guardia a san Pietro; or non più, no:
> intendami chi pò, ch'i' m'intend'io.
> Grave soma è un mal fio a mantenerlo:
> quando posso mi spetro, et sol mi sto.
> Fetonte odo che 'n Po cadde, et morío... (16-20).

Tra gli esercizi in rime tronche (estranei alla tradizione illustre) si usa citare un sonetto di Buonaccorso da Montemagno (Spongano 1974, p. 309) che fa rimare tutte le vocali (ABBA ABBA CDD CEE, A = *è*, B = *à*, C = *ù*, D = *ì*, E = *ò*); il sonetto in rime tronche è come si è detto un genere contemplato da Antonio da Tempo (*sonetus mutus*, cfr. § 203); per esempi di altro genere cfr. §§ 211 (ballata) e 236 (strambotto e rispetto). Quando non è semplicemente evitata ponendo le parole tronche entro

venzali, nei quali le rime tronche ('maschili') e piane ('femminili') sono usate liberamente: salvo il fatto che i versi che si corrispondono fra loro nelle diverse strofe di un testo devono avere la stessa uscita (se è femminile il primo verso della prima strofa, femminili devono essere tutti i primi versi delle strofe successive). La trattatistica provenzale (*Leys d'Amors*) distingue però le rime secondo che esse comportino l'identità di una o due sillabe, indipendentemente dall'accento: le rime in una sillaba, dette 'sonanti' sono ovviamente maschili (*guerrIERS*: *cavalIERS*), quelle in due sillabe, dette 'leonine', possono essere maschili (*guERRIERS*: *dERRIERS*) o femminili (*natURA*: *noyridURA*). Le rime 'sonanti' possono quindi essere 'consonanti' se si aggiunge l'identità della consonante che precede la vocale in rima (*aGUTZ*: *conoGUTZ*); alla stessa condizione le 'leonine' sono 'leonine perfette' (maschili *saNETAT*: *vaNETAT*; femminili *DONA*: *perDONA*). Prima delle *Leys d'Amors*, Brunetto Latini nel *Trésor*, 3.10, descrive già la rima secondo il modello 'in due sillabe' o leonino, con identità della penultima sillaba anche nel caso di rima tronca, con l'occhio dunque più alla versificazione francese che a quella italiana (cfr. Beltrami 1999², p. 202). Sulla rima leonina galloromanza cfr. Kastner 1903 e 1904.

[106] Per le implicazioni musicali dei versi tronchi e sdruccioli nel Due-Trecento cfr. Diekmann e Huck 2007.

[107] 4 serie di rime in *è* (*Inf.* IV 56: 58: 60; *Purg.* VII 8: 10: 12; *Purg.* XII 41: 43: 45; *Purg.* XXXIII 8: 10: 12), 4 serie di rime in *ì* (*Inf.* XXIII 143: 145: 147; *Inf.* XXVIII 32: 34: 36; *Purg.* XXIII 74: 76: 78; *Par.* XXV 98: 100: 102), 2 serie di rime in *ò* (*Inf.* XX 74: 76: 78; *Inf.* XXXI 143: 145); una serie di rime in *ù* (*Inf.* XXXII 62: 64: 66).

il verso, la rima tronca in vocale è di norma eliminata dall'epitesi (cfr. § 123), o dalla preferenza per forme piene etimologiche del tipo *bontate*, *bontade* invece di *bontà* ecc. (per un altro aspetto prosodico di questa preferenza cfr. § 120).

La rima tronca in consonante è ancora più rara, anche se non del tutto evitata; nella *Divina Commedia* si trovano le serie di rime *sabaòth*: *malacòth* (*Par.* VII 1: 3), *Sion*: *orizon*: *Feton* (*Purg.* IV 68: 70: 72), in cui rimano nomi non italiani (s'intende che se la rima tronca in consonante fosse stata considerata inammissibile Dante avrebbe potuto non metterli in rima). L'uso normale di rimare in consonante parole tronche come *amor*, *finir*, *man* ecc., che potrebbero dare altrettanto bene rime piane (*amore*, *finire*, *mano*), che inizialmente, dal Quattrocento, è un tratto dialettale veneto della poesia per musica, è un tratto caratterizzante dell'ode-canzonetta nella tradizione avviata da Chiabrera, che persiste come un tratto caratteristico della lingua poetica italiana fino alla poesia ottocentesca e viene eliminato solo con Pascoli (cfr. §§ 97, 108).

La rima s d r u c c i o l a, sporadica anch'essa nel Duecento e in Dante (per es. Lapo Gianni rima *difendere*: *offendere* in *Amor, nova ed antica vanitate*, *PD.*, II, p. 598, vv. 25-26), diventa più frequente nel Trecento: per es. nell'opera di Fazio degli Uberti[108]; o si vedano in Spongano 1974 un madrigale di Alesso di Guido Donati, p. 206 (*La dura corda e 'l vel bruno e la tonica*; un altro dello stesso qui al § 232), un sonetto ritornellato di Antonio da Ferrara, p. 307 (*Poscia che Troia dal vigor de Grezia*: cfr. un'ed. più attendibile in Manetti 2000, p. 324), e uno caudato di Matteo Correggiaio, p. 308 (*E' non fu mai fanciul vago di lucciola*). Il sonetto in sdruccioli è come si è visto un genere contemplato da Antonio da Tempo, cfr. § 203; per esempi nel genere dello strambotto e del rispetto cfr. § 236. Caratteristica del Quattrocento è l'idea che la rima sdrucciola abbia un sapore popolareggiante, in virtù del quale essa entra nella terza rima delle bucoliche dei poeti senesi e in genere nella poesia bucolica (cfr. § 227).

La rima sdrucciola di cui si parla è di regola rima perfetta[109]. Quando l'ode-canzonetta di Chiabrera istituzionalizza l'uso della rima sdrucciola in combinazione con quella piana e con quella tronca, accanto alla rima sdrucciola perfetta viene introdotta nell'uso, e rimarrà prevalente, una forma di rima sdrucciola che si può dire 'ritmica': i versi sdruccioli non rimati in posizione fissa nella struttura della strofa si richiamano fra loro allo stesso modo in cui si richiamano fra loro i versi rimati, tanto che si può dire alla fine (con una forzatura che è sempre meno tale via via che ci si avvicina alla poesia sette-ottocentesca) che tutti i versi sdruccioli vengono sentiti in rima fra loro.

[108] Nota Pelosi 1990, p. 152, che, di 11 canzoni trecentesche interamente in rime sdrucciole, 5 sono di Fazio degli Uberti; inoltre «l'intera tradizione trecentesca di rime sdrucciole pare sottintendere la lezione ubertiana» (p. 153).

[109] Una ricerca più approfondita potrebbe però dimostrare che la tendenza alla rima imperfetta nel caso della rima sdrucciola è molto più marcata che nel caso della rima piana. Si veda per es. l'osservazione di Brugnolo 1974-77, II, p. 294, sulla poesia di Nicolò de' Rossi: «È singolare come più d'una volta il fenomeno della rima imperfetta sia in concomitanza con la rima sdrucciola».

Quanto alle uscite di verso sdrucciole (versi sdruccioli non rimati), si tratta di un modo normale nella poesia italiana dal Cinquecento in poi per rendere le uscite dei versi latini in cui la penultima sillaba sia breve (in particolare le uscite giambiche): cfr. in particolare §§ 166 (trimetro giambico), 167 (senario e ottonario giambico), 170 (alcaico endecasillabo), 173 (asclepiadeo minore).

3.3.3. Rime tecniche

§ 153. Si possono dire genericamente t e c n i c h e[110] le rime nelle quali l'identità dei suoni a partire dall'ultima vocale tonica del verso è arricchita da un'estensione all'indietro del segmento identico (rima 'ricca'), oppure complicata o da forme aggiuntive di relazione fra le parole che rimano (rima 'derivativa', 'grammaticale', 'equivoca') o da alterazioni 'artificiose' della posizione dell'accento e della divisione delle parole (rima 'composta' ed 'equivoca contraffatta'). Una forma generica di tecnicismo in rima è la ricerca di rime difficili perché rare, nel contesto di una generale complicazione dello stile. Questo tipo di rima, detta c a r a o anche 'rara' non è, com'è ovvio, esattamente definibile; si veda per un es. l'unica serie in *-oppio* nella *Divina Commedia*, *scoppio*: *doppio*: *accoppio* (*Purg.* XVI 53: 55: 57).

Per lo più la ricerca stilistica basata sulle rime tecniche è propria della poesia antica[111], e rappresenta un aspetto importante dell'eredità provenzale; derivata dai provenzali (o meglio dai trattatisti provenzali del Trecento) è anche, in buona parte, la terminologia. Quest'ultima è alquanto variabile nella trattatistica antica e moderna: si dà quindi una descrizione delle rime tecniche nella quale l'accento va posto sulle definizioni piuttosto che sui nomi.

§ 154. La rima r i c c a comporta l'identità non solo della parte finale di due parole o di due versi a partire dall'ultima vocale tonica compresa, ma anche di uno o più suoni precedenti tale vocale. Per es.: *senTERO*: *alTERO* (*Rvf.* 13, 13: 14), *seCONDO*: *gioCONDO* (*Rvf.* 94, 5: 8). Si possono considerare rime ricche anche quelle che si estendono al di là della parola in rima, per es. *l'ore*: *colore* (*Rvf.* 9, 1: 4: l'articolo forma un'unità fonetica con la parola in rima). Questo tipo di rima ricca si può dire c o n t r a f f a t t a (cfr. § 157)[112].

[110] Cfr. Antonelli 1984, pp. LVI-LVIII, cui si attinge per la catalogazione.

[111] Sulla rima nella *Commedia* cfr. Punzi 1995. Per l'uso petrarchesco della rima cfr. Bigi 1967, pp. 30-43; un'analisi accuratissima è nelle annotazioni ai testi del *Canzoniere* di Santagata 1996.

[112] L'uso sistematico di rime ricche è proprio, più che della tradizione italiana, di quella galloromanza; si veda per es. la classificazione delle rime data dalle *Leys d'Amors* (in n. al § 152), nella quale alcuni tipi sono propriamente rime ricche. Nella tradizione poetica francese la rima propriamente detta (identità della fine di due parole o versi a partire dall'ultima vocale tonica) tende a divenire, per ragioni fonetiche, identità delle sole vocali finali; di qui la tendenza a formare rime ricche, per ampliare la zona di corrispondenza tra la parte finale dei versi interessati. Sui problemi, terminologici e sostanziali, posti dalla rima in francese è importante Billy 1984.

§ 155. La rima è d e r i v a t i v a quando di due parole che rimano una deriva dall'altra, per es. *degna*: *disdegna* (*Rvf.* 5, 11: 12)[113]. Questo rapporto di derivazione può essere anche solo apparente, per es. *queste membra*: *ti rimembra* (*Rvf.* 15, 10: 12). Si può considerare un caso particolare di rima derivativa la rima che si può dire i n c l u s i v a, quella cioè in cui, in una serie di rime, una parola in rima è contenuta fonicamente nelle altre, anche in assenza di rapporti di derivazione vera o falsa: per es. *arme* 'armi': *aitarme* 'aiutarmi, difendermi' (*Rvf.* 2, 11: 14), *varco*: *arco* (*Rvf.* 3, 11: 14), *arte*: *Marte*: *carte*: *parte* (*Rvf.* 4, 1: 4: 5: 8).

Si considera 'facile', cioè di scarso impegno stilistico, la rima di parole di uguale desinenza (rima d e s i n e n z i a l e: per es. *mentire*: *dire*, *Rvf.* 70, 19-20) o di uguale suffisso (rima s u f f i s s a l e: quella per cui tutti gli avverbi in *-mente* rimano fra loro). Una frequenza elevata di questi tipi di rima è propria soprattutto della poesia discorsiva.

La rima g r a m m a t i c a l e non è propriamente una rima, ma un rapporto di derivazione o parentela grammaticale istituito fra due serie di rime; per es. nel testo cit. al § 137 (Giacomo da Lentini) nei primi 4 versi, in cui *clami* rima con *ami* e *clama* rima con *ama*, è una rima grammaticale il rapporto di *clami* con *clama* e di *ami* con *ama* (forme diverse della flessione degli stessi verbi). Questa figura è rara nella tradizione italiana, e comunque limitata alla poesia antica.

§ 156. La rima e q u i v o c a consiste nell'identità fonica delle parole in rima; il caso estremo, generalmente evitato perché sentito come indice di scarsa abilità tecnica, è la rima i d e n t i c a, cioè il caso in cui una parola rima con se stessa. Un uso significativo di quest'ultima figura si può citare dalla *Divina Commedia*, dove *Cristo* rima solo con se stesso[114]. La rima identica è ammessa nella sestina lirica (cfr. § 194), dove le parole in rima compaiono ognuna 7 volte (compreso il congedo). Di regola, però (e fin dove possibile anche nella sestina), le parole fonicamente identiche devono differire tra loro, o perché di senso diverso (parole di diversa etimologia, o parole che ricevono un senso diverso dal contesto), o perché appartengono a categorie grammaticali diverse, o sono di diverso genere, numero, modo verbale (ma nel concreto il limite fra rima equivoca e rima identica non è sempre chiaramente fissabile: cfr. il sonetto di Dante cit. al § 157). Un sonetto interamente in rime equivoche è *Rvf.* 18:

Quand'io son tutto vòlto in quella parte [sost.]
ove 'l bel viso di madonna luce, [da *lucere*]

[113] Nella terminologia provenzale, invece, la rima derivativa è un rapporto istituito tra serie rimiche diverse, una maschile e l'altra femminile o viceversa, del tipo *ab joi fi* 'con fina gioia': *que no fina* 'che non ha fine'; *reverdeia* 'rinverdisce': *reverdei* 'rinverdisco'; *fuelha* 'foglia': *fuelh* 'metto foglie' (Grimoart, *Lanquan lo temps renovelha*; si noti che *fuelh*, v. 12, è emendamento dell'ed. Ferrari 1991 su *suelh*, *sueill* dei due mss., 'sono solito', giustificato e anzi reso necessario proprio da questa struttura di rime). Questo tipo è affine alla rima grammaticale (cfr. *infra*; *reverdeia*: *reverdei* è anche una rima grammaticale).

[114] *Par.* XII 71: 73: 75; *Par.* XIV 104: 106: 108; *Par.* XIX 104: 106: 108; *Par.* XXXII 83: 85: 87. Da D'Ovidio 1896 in poi si è detto che questo uso, senza eccezioni nella *Commedia*, sia ammenda di una rima 'irriverente' nella tenzone con Forese (*Rime*, 25e, 11: «che gli apartien quanto Giosep a Cristo», 'che non è suo padre'), e di tre altre nel *Fiore* (CIV, CXVII, CXXIII). Ciò coinvolge il problema della paternità del *Fiore*, su cui cfr. § 71n. Sulla rima identica nel *Fiore* e nella poesia italiana antica, cfr. Stoppelli 2011, pp. 43-66.

et m'è rimasa nel pensier la luce [sost., 'luce']
che m'arde et strugge dentro a parte a parte, [locuz. avv.]
  i' che temo del cor che mi si parte, ['mi si spezza']
et veggio presso il fin de la mia luce, [sost., 'vita']
vommene in guisa d'orbo, senza luce, [sost., 'vista']
che non sa ove si vada et pur si parte. ['si incammina']
  Così davanti ai colpi de la morte [sost.]
fuggo: ma non sì ratto che 'l desio [sost.]
meco non venga come venir sòle. [da *solere*]
  Tacito vo, ché le parole morte [agg. femm. plur.]
farian pianger la gente; et i' desio [da *desiare*]
che le lagrime mie si spargan sole. [agg. femm. plur.]

L'uso sistematico della rima equivoca (e dell'equivoca contraffatta, cfr. § 157) è proprio della tradizione duecentesca, dei Siciliani (Giacomo da Lentini: cfr. Antonelli 1977), di Guittone, di Monte Andrea[115], ed è poi esercizio sempre più saltuario; nella tradizione successiva resta invece comune l'uso non sistematico, per cui rime equivoche si inseriscono fra rime non equivoche; per es. *Inf.* I 34: 36 «e non mi si partia dinanzi al volto /... / ch'i fui per ritornar più volte vòlto». S'intende che nell'equivocazione vale la regola generale per cui la vocale chiusa (*vólto* 'viso') rima con la vocale aperta corrispondente (*vòlto* 'rivolto').

§ 157. La rima c o m p o s t a (che si dice anche 'spezzata' o 'franta' o 'rotta') si ha quando una parola in rima è ottenuta artificiosamente sommando due o più parole distinte, e ponendo questo cumulo sotto l'accento che cade sulla sillaba che caratterizza la misura del verso (cfr. § 63). Per es. in *Purg.* XXIV 133:

«Che andate pensando sì voi sol tre?»

sol tre forma un'unica parola il cui accento, *sóltre*, cade sulla decima sillaba del verso, e rima con *oltre* (131) e *poltre* (135). Cfr. anche, del cosiddetto Amico di Dante, *Ben aggia l'amoroso e dolce core* (*PD.* II, p. 698), dove rimano *si fova* [si scaldi], *plova*, *po' v'ha* [poiché c'è], *gio' v'ha* [gioia c'è] (46, 50, 51, 54).

La rima composta può dar luogo a un tipo particolare di rima equivoca, detta e q u i v o c a c o n t r a f f a t t a, nella quale l'equivocazione è ottenuta sommando parole distinte, con alterazione d'accento (casi particolari di rima composta) o senza (casi particolari di rima ricca). Si veda come rime equivoche ed equivoche contraffatte sono combinate insieme in un sonetto di Dante a Dante da Maiano (*Rime*, 2d; si noti che la rima equivoca contraffatta fra *chi ama*, 10, e *chiama*, 13, è imperfetta quanto al numero delle sillabe, che sono 3 nel primo caso, con dialefe necessaria, 2 nel secondo):

  Non canoscendo, amico, vostro nomo, ['nome']
donde che mova chi con meco parla,
conosco ben che scienz'à di gran nomo, ['rinomanza']
sì che di quanti saccio nessun par l'à; [*párla*, 'lo ha pari']
ché si può ben canoscere d'un omo, [*d'uNOMO*: rima ricca]

[115] Si veda anche l'uso sistematico della rima equivoca ed equivoca contraffatta nel *Detto d'amore* (cfr. §§ 71n, 218).

ragionando, se ha senno, che ben par là. [*párla*]
Conven poi voi laudar, sarà for nomo[116]
e forte a lingua mia di ciò com parla.
Amico (certo sonde, a ciò ch'amato [*CAMATO*: rima ricca]
per amore aggio), sacci ben, chi ama, [*CHIAMA*: rima ricca]
se non è amato, lo maggior dol porta; ['sopporta', 'soffre']
ché tal dolor ten sotto suo camato ['verga']
tutti altri, e capo di ciascun si chiama:
da ciò vèn quanta pena Amore porta. ['dà', 'infligge'][117]

Nel *Canzoniere* di Petrarca la rima equivoca contraffatta è presente nella forma senza alterazione d'accento, come variante della rima ricca: *m'ài*: *mai* (*Rvf.* 97, 1: 4); *l'Aurora*: *Laura ora* (*Rvf.* 291, 1: 4).

Affine alla rima composta (ma non si tratta di rime) è il caso in cui si ottengono uscite di verso sdrucciole collocando in fine di verso un monosillabo atono legato col verso seguente; si veda questo es. dalla *Cassaria* di Ariosto (già cit. da Elwert 1973, p. 101):

Voi, se quei mali, a che, non osservando le
promesse... (I, 3, 366-367)

§ 158. La rima composta viene talvolta considerata un caso particolare di rima p e r l' o c c h i o, cioè di una rima nella quale l'identità nella parte finale di due versi è grafica, ma non fonetica[118]. Nei casi finora considerati, tuttavia, l'alterazione dell'accento consiste nel subordinare all'accento che già cade o può cadere sulla sillaba che caratterizza la misura gli eventuali accenti successivi (in genere di monosillabi): per es. in *nóncia* per *non ci ha* (*Inf.* XXX 87) si è semplicemente valorizzato l'accento possibile su *non* (per es. in una pronuncia enfatica). Più propriamente 'per l'occhio', cioè provvista di identità grafica ma non fonetica, è la rima in cui si richiede lo spostamento dell'accento di parola, per es.:

lo qual io dissi e mando
a lei che mel comandò

(Francesco da Barberino, *Doc. Am.*, I, p. 32); l'opposizione tra grafia e pronuncia qui si vede dal fatto che la pronuncia *comando* è l'unica che rende corretta la rima e la misura del verso (settenario; *comandò* ne fa un ottonario), ma dà un altro significato alla parola in rima (da 'ella mi comandò' a 'io comando'). Sebbene non sia il caso di questo testo, si può ancora osservare che la rima è sì solo grafica, ma potrebbe andare bene anche per un'esecuzione cantata del tipo che non si cura di mantenere né la corretta pronuncia né i significati del testo.

Mentre nel caso citato ristabilendo la rima, pur sacrificando il senso, si ristabilisce anche la misura del verso, altri casi sono complessi, e al limite della correttezza metrica. Fra gli esempi citati e discussi da Menichetti 1966, si veda per es. a pp. 13-14 una canzone di Monte Andrea, *Ancor di dire non fino, perché*, nella quale il verso 135

[116] 'Sarà come lodare qualcuno che non ha nome'? (il passo è oscuro).

[117] Sono quasi (o senz'altro) identiche le rime del v. 7 col v. 1 e del v. 8 col v. 2. Non è insolito che a questi esercizi di rima si unisca uno stile sintattico intricato e spesso oscuro; su questo esercizio non si può qui che rinviare al commento (Giunta 2011, pp. 108-110).

[118] Sui problemi relativi alla rima per l'occhio è fondamentale Menichetti 1966.

per viver, poï, ä l'altrui mercé

è in rima col verso 140

valer non pò per lui frutto di querce

Il v. 135 è un endecasillabo regolare se si legge *mercé*, ma in questo caso non rima; è in rima regolare col v. 140 se si legge *mérce*, ma allora ha una sillaba in meno[119]. Già il primo verso della canzone, del resto:

Ancor di dire non fino, perché

è in rima con *cerche* («Dir si porïa: Folle, ché pur cerche», 6), con lo stesso problema (se si legge *pérche*, il verso diventa ipometro). Per questo tipo si può dunque parlare di rima per l'occhio in senso proprio, 'irriducibile'. Versi di questo genere non mancano nell'opera di Guittone, maestro di tutti i tipi di rimare artificioso; per es. nell'oscuro sonetto *A far meo porto, c'à 'n te, part'e' cheo* (Antonelli 1986, p. 58; cfr. Avalle 1992, p. LXXIX), il v. 11

Penétro, ch'è modo ca n'aportò

nel quale *n'aportò* è in rima equivoca contraffatta con *n'a porto*, ma la pronuncia *n'aporto* rende il verso ipometro.

§ 159. Un caso opposto rispetto alla rima composta è la rima i n t m e s i, cioè ottenuta dividendo una parola in fine di verso (potrebbe essere chiamata 'spezzata' in senso proprio, ma questo termine sarebbe ambiguo perché usato spesso, sia pure impropriamente, per la rima composta). Il caso più normale riguarda la divisione degli avverbi in *mente*, nei quali peraltro la lingua antica non sente una forte saldatura (cfr. § 128n): cfr. *Par.* XXIV 16-18:

così quelle carole differente-
mente danzando, de la sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente.

Molto più raro è il caso della spezzatura di parola vera e propria; per un esempio estremo si può citare un esercizio di Monte Andrea (103: un sonetto rinterzato, cfr. § 205, del quale si cita l'inizio):

Coralment'ò me stesso 'n ira, ca ppo-
rgo, a tal, mio dire, ca ppo-
co mi sarïa morte, s'i' ne cappo!
Ché svarïato è tutto ciò c'appo-
rta, e ancor tuto ciò c'a '·ppo-
dere: vera sentenza non v'accappo![120]

[119] Per la verità, questo esempio è computabile come un endecasillabo anche con *merce*, a prezzo di un'ulteriore dieresi, e sempre con dialefe dopo *poï*: «per viver poï ä l'altruï merce», con una buona dose di artificiosità. Non è sanabile, invece, l'esempio successivo.

[120] Traduzione di Minetti: «Mi detesto profondamente, giacché rivolgo le mie parole ad un essere siffatto che non esiterei ad affrontare, in cambio, la morte, pur di scamparne. È, infatti, abnorme così tutto ciò che adduce come la fonte di cui dispone: non riesco a cogliervi nulla di sensato!».

Prossimo al caso della rima in tmesi, se si considera il gruppo fonetico anziché la parola singola, è il caso in cui si trova in fine di verso una forma normalmente proclitica (priva di accento e appoggiata sull'accento della parola successiva), per es. una preposizione articolata, come in *Par.* XI 13: «Poi che ciascuno fu tornato ne lo / punto...». Sia questo sia il caso della rima in tmesi vera e propria si possono considerare casi estremi di *enjambement*; più propriamente quest'ultimo, perché con la separazione in fine di verso della preposizione la spezzatura riguarda ancora un'unità sintattica, mentre nel caso della rima in tmesi viene spezzata un'unità lessicale. Entrambe queste figure sono realizzabili anche senza rima; la rima assume in questo caso un particolare valore demarcativo, segnalando con evidenza la fine di verso in mezzo all'unità lessicale o sintattica molto stretta.

Un certo rapporto con la rima in tmesi ha una figura che, invece, è propria della poesia moderna, la rima i p è r m e t r a (cfr. § 108), cioè quella di parola sdrucciola con parola piana, che sarebbe perfetta eliminando l'ultima sillaba della parola sdrucciola (il verso ovviamente non è ipermetro, perché l'ultimo accento non muta posizione); ma nell'uso di Pascoli, che è il responsabile del successo di questa figura[121], la sillaba in più è sempre rinviata al verso successivo, dove o conta nella misura o viene annullata dalla sinalefe (es. da Contini 1970 [1958], p. 227):

> o quella che illumina taci-ta
> tombe profonde – con visi
> scarniti di vecchi; tenaci
> di vergini bionde sorrisi (*La poesia*, *C. Cast.*, 65-69)
>
> È l'alba: si chiudono i peta-li
> ^un poco gualciti; si cova,
> dentro l'urna molle e segreta,
> non so che felicità nuova (*Il gelsomino notturno*, *C. Cast.*, 21-24)

Questo tipo di rima ha avuto una certa fortuna nella poesia del Novecento, ma naturalmente al di fuori degli scrupoli di esattezza sillabica manifestati da Pascoli. Si veda per es. Montale (*Non chiederci la parola*, 5-8):

> Ah l'uomo che se ne va sicuro,
> agli altri ed a se stesso amico,
> e l'ombra sua non cura che la canicola
> stampa sopra uno scalcinato muro!

3.3.4. Rima irrelata

§ 160. 'Irrelati', quanto alla rima, sono i versi che non rimano fra loro; tuttavia con il concetto, apparentemente contraddittorio, di rima i r r e l a t a non si intende qualunque caso di mancanza di rima, ma il fatto che un verso sia privo di rima entro uno schema di rime che in determinate posizioni ammette o impone versi non rimati.

[121] Da Pascoli essa passa alla poesia del Novecento attraverso i Crepuscolari; Montale manifesta una notevole tendenza a servirsene, ma con l'orecchio rivolto anche alla tecnica di D'Annunzio (cfr. Mengaldo 1975, pp. 65-66).

Si indicano riassuntivamente i casi principali in cui ciò avviene, come si può dedurre dalla descrizione delle singole forme metriche.

Nella stanza della canzone è ammessa anche da Dante, nel *Dve.*, la possibilità che un verso o due della sirma restino senza rima (cfr. § 185); un verso cosiffatto è lì detto *clavis*, 'chiave', con termine che oggi si usa piuttosto nel senso di *concatenatio* (rima fra il primo verso della sirma e l'ultimo del secondo piede). Nell'uso l'irrelata nella stanza della canzone è più comune nel Duecento che nella poesia successiva (dice bene Orlando 1993, p. 67, che «versi irrelati nei componimenti metrici della poesia duecentesca sono più numerosi di quanto si creda»); nel *Canzoniere* Petrarca non la contempla. Frequente è invece nella canzone, anche petrarchesca, che resti irrelato il primo verso del congedo (cfr. § 182), in tutti i casi in cui questo ripeta lo schema di una parte della stanza (spesso la sirma) il cui primo verso, nella stanza completa, rimava soltanto con un verso precedente (così avviene normalmente per il primo verso della sirma nella canzone petrarchesca).

Nella ballata (cfr. §§ 210-211) è ammesso che resti senza rima il primo verso della ripresa, cioè il primo verso in assoluto; ciò avviene per es. in tre ballate di Petrarca (tutte quelle che hanno la ripresa di 3 versi: *Rvf.* 55, 59 e 324).

Nell'ode-canzonetta, da Chiabrera in poi (cfr. §§ 97, 259-264) gli schemi strofici prevedono frequentemente la presenza di versi piani senza rima in posizione fissa (il caso degli sdruccioli è un poco diverso, cfr. § 152).

In tutte le forme di discorso libero in endecasillabi e settenari (madrigale cinquecentesco, poesia scenica, canzone libera ecc.) è istituzionale il rapporto variabile tra versi rimati e versi non rimati; in altre parole, è di fatto obbligatorio che alcuni versi siano rimati (non possono essere tutti senza rima) e che altri non lo siano (è possibile, ma non frequente, che i versi siano tutti rimati, naturalmente con schema liberamente variabile).

3.4. Metrica italiana e metrica classica

3.4.1. La prosodia 'classica'

§ 161. Come si è visto (§§ 88, 96, 106) in vari momenti della storia della poesia italiana si è tentato, con successo variabile, di scrivere versi che corrispondessero alle forme metriche della poesia classica; la difficoltà (che spiega anche perché la metrica romanza e italiana sia diversa da quella classica) consiste nel fatto che le lingue romanze non hanno le opposizioni di quantità sillabica (sillabe brevi e lunghe) proprie del latino e del greco, sulle quali la metrica classica si fonda. Le soluzioni possibili in teoria, e variamente sperimentate, sono dunque le seguenti: (1) tentare di attribuire alla lingua italiana una prosodia quantitativa, definendo dei criteri per cui le sillabe italiane si possano considerare brevi e lunghe; (2) imitare la successione degli ictus dei piedi classici utilizzando sillabe toniche per i tempi forti e sillabe atone per i tempi deboli; (3) imitare approssimativamente le forme classiche utilizzando versi italiani, che si ritengano corrispondenti (eventualmente con regole aggiuntive), o combinazioni di versi italiani. Utilizzando questi diversi metodi si è storicamente tentato di imitare l'esametro e il pentametro latini e le forme liriche della poesia oraziana.

§ 162. Il primo metodo è stato sperimentato, senza grande successo (cioè senza creare una tradizione, a parte il valore dei risultati poetici), da Leonardo Dati e da Leon Battista Alberti in occasione del Certame coronario del 1441, e nel Cinquecento da Claudio Tolomei e dai poeti che collaborarono con lui al volume *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana* (Roma, Antonio Blado d'Asola 1539).

Le norme generali di questo metodo sono state studiate da Geymonat 1966; per Dati e Alberti si veda l'accurata descrizione di Bertolini 1993, pp. 345-351 e p. 383. Esse si possono così sintetizzare (seguendo Bertolini): (1) se la parola italiana corrisponde chiaramente ad una latina, si assume che le sillabe della parola italiana abbiano la stessa quantità di quelle della parola latina; (2) se manca una corrispondenza evidente con una parola latina, la penultima sillaba è lunga se la parola è piana, breve se la parola è sdrucciola; (3) una sillaba finale breve si considera lunga se cade su un tempo forte; (4) sono lunghe le sillabe che terminano in consonante, e si considerano tali anche quelle in vocale finali di parola se la parola successiva inizia con due consonanti (che non siano un'occlusiva seguita da *l* o *r*: *pr-*, *cl-* ecc.); (5) all'interno di parola una vocale seguita da un'altra vocale è sempre breve. Le norme esposte nelle *Regolette* di Tolomei (in appendice al volume cit.) sono più complesse; esse rappresentano «una codificazione *a posteriori* dei criteri adottati in concreto piuttosto che una astratta regolamentazione aprioristica, e non ci stupisce perciò che accanto a norme pedantesche e restrittive, spesso lontane dai moduli della metrica classica, siano accolte nelle *Regolette* anche numerose eccezioni e casi di sillabe ancipiti» (Geymonat 1966, p. 384).

Un ulteriore tentativo di codificazione è nell'*Arte poetica* del Minturno, p. 109, che si cita perché dà in breve una buona idea del tipo di ragionamento:

> A' piedi, che Jambi si chiamano, simili farei due sillabe, nel mezzo delle quali sia niuna consonante: come sarebbe a dire, *Io*, *Suo*, *Lui*: o non più di una, purché la prima sillaba sia breve: come sarebbe *Amo*, *Fede*, *Rosa*. E tutte quelle nostre particelle di due sillabe, che nella Greca, o nella Latina favella, dalla qual'esse si derivano, lunga non hanno la prima. Agli Spondei due sillabe lunghe. Chiamo lunga sillaba quella, cui seguono due consonanti: come vedete nelle prime sillabe di queste voci *Fronde*, *Canto*; o che nell'origine sua lunga si trova: quali sono le prime in queste *Dono*, *Caro*; perciocché nel Latino, ond'elle vengono, sono pur lunghe: ed ogni sillaba innanzi all'ultima se avrà l'accento, sarà da noi nelle voci di più sillabe lunga riputata: qual'è in queste voci *Ardeva*, *Signore*, *Sedere*. A' Trochei due sillabe, delle quali sia lunga la prima, e brieve la seconda: quali sono queste *Legge*, *finge*, *vista*, *pone*, *scrive*, *cara*, *diva*. Brieve sillaba innanzi all'ultima dico quella, innanzi alla quale un'altra ha l'accento: qual'è in queste particelle *Scrivere*, *lucido*, *candido*, *pessimo*. E dell'ultima sillaba, qualunque in Latino, o pur'in Greco, ond'ha origine, è breve: sicome in quelle voci *Fondo*, *parto*, *dono*, *lieto*, *caro*, *pena*, *pianto*, *lutto*, *dolore*, *colore*, *fiore*. Laonde in questa nostra favella più abbondano i Trochei, che qualsivoglia altra maniera di piedi. Al Dattilo qual voce assomiglieremo? qual altra, se non quella, ch'essendo di tre sillabe ha l'accento nella prima, la qual non sia breve: quali sono le sopradette *scrivere*, *lucido*, *candido*, *pessimo*. E tutte tre sillabe, delle quali essendo lunga la prima, le due seguenti saran brevi, faranno tal piede: qual sarebbe a dire *il bene*, *cuor mio*. Anapesto diremo il piè di altrettante sillabe, delle quali sia breve così

la prima, come la seconda, e l'ultima lunga: qual'è *Validi.* Coreo similmente il piè di altrettante sillabe, ma tutte brevi: qual'è *Varia.*

§ 163. Il metodo esposto comporta come normale la possibilità che il tempo forte di un piede non corrisponda ad un accento di parola (si veda al § 164 il v. 3 dell'es. del Dati: il primo piede è *splendor,* la cui prima sillaba porta il tempo forte, la seconda l'accento di parola), così come questa corrispondenza non è necessaria in latino. La 'lettura metrica' dei versi latini in cui si pronunciano toniche le sillabe che cadono sui tempi forti e atone quelle che cadono sui tempi deboli, indipendentemente dall'accento di parola[122], quella per cui si legge l'inizio dell'*Eneide* «árma virúmque canó Troiáe qui prímus ab óris», non è tradizionale in Italia, dove si impone tra Otto e Novecento per influsso della scuola tedesca; sulla base di questa lettura si fondano gli esametri e i pentametri dei poeti tedeschi, per es. quelli di Klopstock (1724-1803). Una discussione approfondita sull'accento latino in lingua e in metrica è nel saggio *A Giuseppe Chiarini* di Pascoli; il quale, piuttosto che propugnare decisamente la scrittura di versi barbari secondo quel modello, cerca di definire una via complessa per riprodurre in italiano gli equilibri e i 'doppi ritmi' (un 'ritmo palese' e un 'ritmo riflesso') del latino fra accento di parola e accento metrico. L'idea di collocare un accento di parola dove il latino ha un accento metrico gioca un ruolo, nella tradizione italiana, non tanto e non sempre nella costruzione dell'intero verso, ma soprattutto nel ritmo di alcuni passaggi chiave: il caso più generale è la resa dell'uscita giambica con l'accento sulla terzultima sillaba del verso (uscita sdrucciola), per la quale fin dal Cinquecento l'endecasillabo sdrucciolo viene usato (principalmente nel teatro) per rendere il trimetro giambico acatalettico. Si può citare ancora, per es., il fatto che nella saffica l'endecasillabo deve avere di norma l'accento sulla 4ª, il quinario che rende l'adonio l'accento sulla 1ª. Nell'esametro, i poeti latini tendono a far coincidere accento metrico e accento di parola negli ultimi due piedi; quest'uscita + – – + – (dove + indica la tonica e – l'atona) è resa da Carducci utilizzando il più delle volte, come secondo emistichio dell'esametro, un novenario con accenti di 2ª-5ª-8ª, che dà la stessa cadenza. A partire da Chiabrera, la resa in italiano dei metri classici con gli strumenti della metrica italiana, cioè numero delle sillabe e opposizione tra sillabe toniche e sillabe atone, segue dunque principalmente il terzo dei metodi indicati, vale a dire l'uso di versi italiani nei quali uno o più accenti sono fissati in modo da corrispondere all'accento metrico del latino, o la combinazione di due versi italiani. I versi che si prestano meglio, e che vengono effettivamente praticati, sono quelli isosillabici della poesia lirica di Orazio; l'esametro e il pentametro, a parte qualche tentativo senza seguito, trovano una codificazione entro questo sistema solo con Carducci. Al di fuori di certi punti fissi del verso, per es. l'uscita dell'esametro, Carducci ammette (o anche ricerca, come teorizza Pascoli nel saggio citato) sfasature tra accento di parola italiano

[122] Su questo problema in relazione alla metrica barbara italiana cfr. Elwert 1973, p. 195 e *passim*; una vasta bibliografia in Vergara 1978, pp. 105-131.

e posizione dell'accento metrico latino, per es. iniziando l'esametro con sillaba atona + tonica; solo una volta, nei pentametri di *Nevicata*, segue un ritmo accentuativo rigoroso, 'alla tedesca', mentre raramente sembra spingersi, in direzione opposta, fino a calchi di metrica quantitativa, per es. nei pentametri di *Mors*. In ogni caso, la combinazione di versi italiani non tende, per Carducci, a formare un nuovo verso italiano esattamente definito (questo sarà poi un risultato del tendenziale irrigidimento dell'esametro alla forma settenario + novenario e del pentametro alla forma di doppio settenario), ma a ricreare in italiano, 'a orecchio' il ritmo latino, come già Tolomei, ma con metodo diverso; si veda la lettera ad Adolfo Borgognoni del 30 luglio 1877 (*Lettere*, XI, p. 169):

> Quanto agli esametri, si possono fare anche coi senari nel primo emistichio: ricerca il libro del Tolomei, e vedrai. Tutto sta in un certo accordo degli accenti, che corrisponde poi anche a' sei piedi della metrica antica. Io non posso né so spiegarti tutto; molto ho fatto con l'orecchio, ma dopo molto esercizio di anatomie su gli esametri latini e anche su quelli dei nostri del cinquecento.

Nei paragrafi seguenti, si esemplificano le forme più importanti tentate dal Quattro all'Otto-Novecento. Quanto agli schemi dei versi latini, che si allegano nella forma principale per comodità del lettore, si deve necessariamente rimandare, per una cognizione più precisa, ai manuali di metrica latina (per es. Lenchantin de Gubernatis 1934, Nougaret 1963, Boldrini 1992 e 2004; si è qui fatto uso anche dell'introduzione metrica dell'ed. Tescari di Orazio).

3.4.2. L'esametro

§ 164. L'esametro latino è un verso di 6 piedi, di cui i primi 5 sono dattili sostituibili con spondei (ma lo spondeo come quinto piede è eccezionale), il sesto un trocheo o spondeo:

– ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏑ ⏑, – ⏓

per es.: «Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris» (Virgilio, *Eneide* I 1).

Come esempio di esametri quantitativi italiani, si cita l'inizio della prima parte della *Scena* presentata da Leonardo Dati al Certame coronario del 1441 (ed. Bertolini 1993, p. 352):

> I' son Mercurïo, di tutto l'olympico regno
> nuntïo, tra gli omini varïi iunctura salubre,
> splendor de' saggi; porto al certamine vostro
> sì cose, sì canto novo: scoltate benigni,
> o circustanti, che 'l canto poëtico amate,
> s'i' vi son grato quanto qualunque poëta.

Come equivalente italiano, ma non di metrica italiana tradizionale, dell'esametro, Francesco Patrizi da Cherso usa nell'*Eridano* versi di 13 sillabe senza cesura; per es. (ed. Carducci 1881, vv. 12-14):

Poi che Ferrara del gran re de' fiumi altero
e d'una ignota ninfa nacque ne i palustri
già cannetosi campi e che con gli anni...

La composizione di due versi italiani per rendere l'esametro è tentata da Bernardino Baldi, che nel *Diluvio universale* usa versi di 18 sillabe che sono in realtà regolarmente composti di settenario + endecasillabo (ed. Carducci 1881, vv. 1-2):

Padre del ciel, che spiri del tuo vivace ardor l'aura celeste,
onde purgate e lievi possan le menti a te poggiando alzarsi...

L'esametro carducciano è un verso composto, che rende i due emistichi dell'esametro latino con due versi italiani: la base è data dal settenario (piano o meno frequentemente tronco) per il primo emistichio e dal novenario con accenti di 2ª-5ª-8ª per il secondo. Seguono in ordine di frequenza, nelle *Odi barbare*, gli esametri composti di ottonario + novenario, senario + novenario, settenario + ottonario. In *Rime e ritmi* la prevalenza del tipo settenario + novenario, seguito da lontano dal tipo settenario + ottonario, diventa schiacciante (cfr. Papini 1988, pp. XV-XVI). I 5 tipi più frequenti nelle *Odi barbare* sono dunque (in ordine dal più al meno frequente):

P_7+P_9 Tra le battaglie, Omero, | nel carme tuo sempre sonanti (*Sogno d'estate*, 1)

P_8+P_9 bacio di luce che inonda | la terra, mentre alto ed immenso (*Fuori alla Certosa di Bologna*, 3)

P_6+P_9 e l'ombra de l'ala | che gelida gelida avanza (*Mors*, 3)

T_7+P_9 a tradimento, su! | su da 'l cimitero del petto (*Pe'l Chiarone da Civitavecchia*, 45)

P_7+P_8 Qui raduniam consiglio, | qui ne l'orribile spazzo (*Pe'l Ch. da C.*, 47)

Significativa, come si è detto, la presenza di numerose varianti nelle *Odi barbare*. Si vedano per es. i casi in cui il primo emistichio è quinario:

S_5+P_{10} e molli d'auree | ginestre si paravano i colli (*Sogno d'estate*, 23)

$S_5+{}^\wedge P_{11}$ sghembi tessevano | ^e ritessevano intorno le gronde (*Una sera di San Pietro*, 9)

P_5+P_9 invecchian ivi | ne l'ombra i superstiti al rombo (*Mors*, 23)

3.4.3. Il pentametro

§ 165. Il pentametro latino (detto anche 'verso elegiaco') è un verso usato esclusivamente in coppia con l'esametro nel distico elegiaco. È formato in realtà non da 5, ma da 6 misure, in due emistichi, ognuno formato da tre dattili, il terzo dei quali catalettico in syllabam (privo cioè delle due brevi); i dattili del primo emistichio sono sostituibili da spondei, quelli del secondo non sono sostituibili:

– ⏕, ⏕, – | – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, 𝄐

Si veda come esempio di distico elegiaco l'inizio della prima elegia degli *Amores* di Ovidio; il primo verso è un esametro, il secondo un pentametro:

> Arma gravi numero violentaque bella parabam
> edere, materia conveniente modis.

Come esempio di pentametri quantitativi italiani, e insieme di distici elegiaci quantitativi, si vedano i versi pari di questa elegia di Campanella (ed. Carducci 1881, p. 405; i versi dispari sono esametri quantitativi):

> M'esaudì al contrario Giano: la giusta preghiera
> dirizzola a te, Febo, ch'orna la scuola mia.
> Veggoti nell'Arïete levato a gloria, ed ogni
> vital sostanza or emola farsi tua.
> Tu sublimi avvivi e chiami a festa novella
> ogni segreta cosa, languida, morta e pigra.
> Deh avviva coll'altre me anche, o nume potente,
> cui più ch'agli altri caro ed amato sei!
> Se innanzi a tutti te, Sole altissimo, onoro,
> perché di tutti più al buio gelato tremo?

Il pentametro carducciano è un verso composto, nella maggior parte dei casi un doppio settenario (oltre il 67% dei casi in *Odi barbare*, ma oltre il 95% in *Rime e ritmi* secondo Papini 1988, p. XVI), oppure quinario + settenario. Fra i tipi meno frequenti, i versi composti di quinario + senario (piano o sdrucciolo) o di quinario + settenario con sinalefe possibile fra i due emistichi si confondono apparentemente con endecasillabi. A parte sta il caso dei 5 pentametri di *Nevicata*, nei quali lo schema quasi fisso è settenario tronco + ottonario tronco (salvo un primo emistichio ottonario tronco al v. 8).

P_7+P_7 sol nel passato è il bello, | sol ne la morte è il vero (*Presso l'urna di P.B. Shelley*, 4)

P_5+P_7 da lungi il rombo | de la volante s'ode (*Mors*, 2)

P_5+S_6 e solo il rivo | roco s'ode gemere (*Mors*, 10)

$P_5+{}^\wedge S_7$ e co' i re vinti | ^i consoli tornavano (*Nella piazza di S. Petronio*, 18)

T_7+T_8 suoni di vita più | non salgon da la città (*Nevicata*, 2)

T_8+T_8 spiriti reduci son, | guardano e chiamano a me (*Nevicata*, 8)

3.4.4. Il trimetro giambico e il dimetro giambico

§ 166. Il trimetro giambico latino è un verso formato da 3 dipodie giambiche (3 unità ritmiche di 2 giambi ciascuna):

⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ 𝄐 Beatus ille qui procul negotiis (Orazio, *Epod.* II, 1)

Se le unità ritmiche del verso sono i singoli piedi anziché le dipodie, il verso si dice senario giambico (cfr. § 167). La differenza è nel ritmo, e nelle regole che riguardano le sostituzioni possibili tra sillabe lunghe e brevi.

Si è visto (cfr. §§ 90, 96) che fin dal Cinquecento l'endecasillabo sdrucciolo è sentito come un equivalente naturale del trimetro giambico acatalettico, mentre Trissino descrive l'endecasillabo piano come un trimetro giambico catalettico.

Come esempio di versificazione teatrale in trimetri giambici, si cita il secondo prologo della *Lena* di Ariosto (del 1532; p. 545):

> Ecco *La Lena*, che vuol far spettacolo
> un'altra volta di sé, né considera,
> che se l'altr'anno piacque, contentarsene
> dovrebbe, né si por ora a pericolo
> di non piacervi: che 'l parer de gli uomini
> molte volte si muta, et il medesimo
> che la mattina fu, non è da vespero.
> E s'anco ella non piacque, che più giovane
> era alora e più fresca, men dovrebbevi
> ora piacer... (1-10).

Il dimetro giambico, formato da due dipodie giambiche (2 unità ritmiche di 2 giambi ciascuna, con possibili sostituzioni tra sillabe brevi e lunghe):

∪ – ∪ –, ∪ – ∪ ⏒ ut prisca gens mortalium (Orazio, *Epod.* II, 2)

è un verso di ampia fortuna mediolatina, in particolare nell'inno ambrosiano (per es. *Aeterne rerum conditor*). Nella forma 'ritmica', l'essenziale è il numero delle sillabe, 8, con uscita sdrucciola (penultima atona, corrispondente alla penultima breve del metro quantitativo), e tendenziale disposizione degli accenti sulle sedi pari. Per le ragioni esposte al § 57, nella poesia galloromanza medievale la forma innologica del dimetro giambico dà luogo all'octosyllabe (equivalente in italiano a un novenario, tronco o piano; tranne l'8ª tonica, la disposizione degli altri accenti è libera). Nella poesia italiana barbara, e in quella che, comunque, cerca corrispondenze tra metrica italiana e metrica latina, l'equivalente è invece il settenario: per es. nella descrizione di Trissino un dimetro giambico acatalettico è un settenario sdrucciolo (8 sillabe con penultima – e ovviamente ultima – atona), un dimetro giambico catalettico (con l'ultimo piede ridotto a una sola sillaba, quindi mancante di una sillaba) è un settenario piano. Nell'ode pitiambica di Carducci (cfr. § 255) il dimetro giambico acatalettico è reso regolarmente con un settenario sdrucciolo.

3.4.5. Il senario e l'ottonario giambico

§ 167. Oltre alla ripresa del trimetro giambico latino, la versificazione teatrale conosce altri tentativi di rifacimento dei metri giambici, in particolare del senario (cioè del verso di 6 giambi non strutturati in 3 misure di 2 giambi ciascuna come il trimetro, e con più ampie possibilità di sostituzione di una sillaba lunga con due brevi) e dell'ottonario (cioè del verso di 8 giambi). Per via delle sostituzioni, entrambi i versi sono anisosillabici; ciò che è imitabile in italiano è il ritmo di un verso lungo con cadenze prossime a quelle della prosa. Si cita (con Elwert 1973,

pp. 181-182) l'esperimento di Luigi Alamanni nella commedia *Flora*, in versi sdruccioli di 13 sillabe, a imitazione del senario giambico (dal *Prologo*, p. 322):

> So che questi rozzi veli, e negletto abito
> non conoscerete bene, Enrico invittissimo,
> e Caterina Cristianissima, né voi[123]
> realissimo spirito, e Margherita unica...

e in versi sdruccioli e anche piani di misura oscillante intorno alle 15-17 sillabe, a imitazione dell'ottonario giambico (atto I, sc. II, p. 325):

> Io dico bene, ch'il tempo pioggia ci minaccia e grandine,
> poi che ci è venuto a vedere il Fora venerabile.
> E perché hai tu lasciati e' campi di Peretola
> per cambiare agli e cipolle a vivande più piacevoli?

3.4.6. L'endecasillabo falecio

§ 168. L'endecasillabo falecio, detto anche semplicemente endecasillabo, verso usato in particolare da Catullo, ha il seguente schema:

⏑̲ ⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – 𝄐 Cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum?

Letto 'all'italiana', questo verso suona come una forma particolare di endecasillabo con accento di 4ª, in cui tale accento sia portato da una parola sdrucciola; la resa italiana è dunque propriamente un doppio quinario, con il primo emistichio sdrucciolo. Così è ripreso da Paolo Rolli nei suoi fortunati *Endecasillabi*, ampiamente imitati poi fino a Carducci (nel *Prologo* di *Juvenilia*): da Rolli questo tipo di verso prende il nome di e n d e c a s i l l a b o r o l l i a n o. Si veda l'inizio degli *Endecasillabi* (*LS.*, p. 113; i primi due versi possono essere confrontati con il modello catulliano)[124]:

> Cui dono il lepido nuovo libretto
> pur or di porpora coperto e d'oro?
> Solo a te donisi, Bathurst, che suoli
> in qualche pregio tener miei scherzi.
> Tu, d'antichissima stirpe sostegno,
> di tua gran patria franca e guerriera
> con gli altri nobili siedi a governo;
> e fra quegli ozi che l'alte cure
> talor concedono, fai tuo diletto
> quanto già scrissero gli antichi ingegni
> e il tempo e i barbari lasciaro intatto.

[123] Va contato con dieresi *Cristïanissima*; da notare inoltre, fra le soluzioni cerebrali di questa metrica, *né voi* contato come parola sdrucciola, a partire dal fatto che *voi* finale di verso (ma tonico) conta due sillabe (cfr. § 117).

[124] Nel quarto verso, si noti *pregio* usato come parola sdrucciola. Nell'ottavo *ozi* (così in *LS.*) dev'essere inteso *ozii*, usato anch'esso come parola sdrucciola.

Or tu di Pindaro scorda i gran voli,
scorda la libera vena di Flacco,
le grazie semplici del mio Catullo,
le dolci d'Albio vaghe elegie,
che ancor senz'emoli scorron con gli anni:
lo sguardo volgere allor potrai
a questo lepido nuovo libretto
cui, mentre ha l'inclito tuo nome in fronte,
viver più secoli darà fortuna.

Il senso della composizione dei due emistichi è tanto netto che Rolli li inverte, formando terzine nelle quali il primo e il terzo verso, formati da quinario sdrucciolo + piano come quelli citati, rimano fra loro, mentre il secondo è formato da quinario piano + sdrucciolo (senza rima, o meglio con lo sdrucciolo in funzione di rima 'ritmica', cfr. § 152):

O bella Venere, figlia del giorno,
destami affetti puri nell'animo,
e un guardo volgimi dal tuo soggiorno.
    Te non accolsero da' flutti infidi,
nata dall'atro sangue saturnio,
di Cipro fertile gl'infami lidi;
    a te non fumano le are in Citera,
né ti circonda con le Bassaridi
de' Fauni e Satiri l'impura schiera.
    Dell'astro fulgido che riconduce
dall'inde arene i dì che riedono,
scintilli splendida nell'aurea luce;
    solo dal candido tuo sen fecondo
vien quel sottile soave spirito
detto *grand'anima* che avviva il mondo.

3.4.7. Il saffico minore

§ 169. Il saffico minore compare nei primi tre versi della strofa saffica oraziana (cfr. § 249); letto all'italiana, esso è simile ad un endecasillabo con accento di 4ª e cesura alla 5ª sillaba atona (per es. Orazio, *Carm.* I 2, 1-2):

– ∪ – ⊻ – | ∪ ∪ – ∪ – 𝄐   Iam satis terris nivis atque dirae
grandinis misit Pater et rubente...

e tale è la resa nelle imitazioni italiane del ritmo latino, per es. nel *Preludio* delle *Odi barbare* di Carducci:

Odio l'usata poesia: concede
comoda al vulgo i flosci fianchi e senza
palpiti sotto i consueti amplessi... (1-3).

Si è visto d'altronde (§ 59) che il saffico minore è stato considerato uno dei possibili antecedenti dell'endecasillabo italiano. Per altri esempi cfr. § 249 (strofa saffica).

3.4.8. L'alcaico endecasillabo

§ 170. L'alcaico endecasillabo compare nei primi due versi della strofa alcaica oraziana (cfr. § 250; per es. Orazio, *Carm.* I 9, 1-2):

⏒ – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ 𝄐   Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus...

La resa italiana, da Chiabrera in poi, consiste in un doppio quinario, con il primo emistichio piano e il secondo sdrucciolo; così per es. Carducci:

Oh quei fanali come s'inseguono
accidïosi là dietro gli alberi (*OB.*, *Alla stazione*, 1-2).

Per altri esempi cfr. § 250 (strofa alcaica).

3.4.9. L'alcaico enneasillabo

§ 171. L'alcaico enneasillabo (novenario) è il terzo verso della strofa alcaica oraziana (cfr. § 250; per es. Orazio, *Carm.* I 9, 3):

⏒ – ⏑ – – – ⏑ – 𝄐   silvae laborantes geluque

Nella resa dell'alcaica di Chiabrera e di Carducci (non in quella di Rolli e di Fantoni, che preferiscono il settenario, 'italianizzando' il metro) questo verso viene reso con un novenario piano. Lo schema accentuativo di base è quello di 2ª-5ª-8ª, come per es. in *Alla stazione*, nelle *Odi barbare* di Carducci:

tra i rami stillanti di pioggia (3)

Tuttavia sono possibili anche altri schemi, per es. con accento di 4ª (*Per la morte di Napoleone Eugenio*, 3):

vita sorrisi da i fantasmi

o con accenti di 1ª o di 3ª (o su entrambe le sillabe), come per es. (ivi, 7; *Alla stazione*, 31)

le dïane e il rullo pugnace

occhi sbarra; immane pe 'l buio

3.4.10. L'alcaico decasillabo

§ 172. L'alcaico decasillabo è il quarto verso della strofa alcaica oraziana (cfr. § 250; per es. Orazio, *Carm.* I 9, 4):

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – 𝄐   flumina constiterint acuto

Nell'alcaica di Chiabrera è reso con un decasillabo piano che evita l'accento di 6ª; per es. in *Scuoto la cetra, pregio d'Apolline*, 24:

guard' il Tebro, guardi l'alma Roma

Questo verso si dice un decasillabo 'trocaico', perché gli accenti sono distribuiti sulla 1ª, 3ª, 5ª e 7ª sillaba; ma non è necessario che queste sillabe siano tutte toniche. Carducci alterna nelle sue alcaiche forme diverse di decasillabo piano: quello già usato da Chiabrera, con accenti prevalentemente sulle sedi dispari, per es. in *Nell'annuale della fondazione di Roma*:

riguardante sui selvaggi piani (4: 3ª-7ª-9ª);

il doppio quinario con entrambi gli emistichi piani, per es. in *Davanti il Castel Vecchio di Verona*:

la tua scorrente canzone al sole (4);

un verso formato da un quinario sdrucciolo e un quadrisillabo piano[125], per es. in *A Giuseppe Garibaldi*:

squallidi, plumbeï, freddi intorno (4)

oppure il decasillabo con accenti di 3ª-6ª-9ª, per es. in *Alla stazione*:

sbadigliando la luce sul fango (4)[126].

3.4.11. L'asclepiadeo minore

§ 173. L'asclepiadeo minore è impiegato, da solo o con il gliconeo o con il gliconeo e il ferecrateo, nelle varie forme della strofa asclepiadea oraziana (cfr. §§ 251-254; per es. Orazio, *Carm.* I 1, 1):

– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ ⌢   Maecenas atavis edite regibus

Sia Chiabrera che Carducci adottano due diverse soluzioni (senza mescolarle fra loro nello stesso testo): l'endecasillabo sdrucciolo, oppure il doppio quinario sdrucciolo in entrambi gli emistichi. Si vedano le due soluzioni nelle *Odi barbare*; l'endecasillabo sdrucciolo per es. in *Fantasia*[127]:

Tu parli; e, de la voce a la molle aüra
lenta cedendo, si abbandona l'anima
del tuo parlar su l'onde carezzevoli... (1-3).

Il doppio quinario con entrambi gli emistichi sdruccioli per es. in *Su l'Adda*:

[125] Tra i due emistichi c'è in genere dialefe, per es. «correa per l'aëre ˅un peana» (*A G.G.*, 16), ma ci può essere anche sinalefe, per es. «d'animi italici ^illuminasti» (*Scoglio di Quarto*, 44).

[126] Eccezionalmente uno dei decasillabi di *Alla stazione* è sdrucciolo: «salutando scompar ne la tenebra» (36).

[127] In questo es. e nel successivo si aggiunge la dieresi grafica; si noti in particolare *aura* trisillabo sdrucciolo.

Corri, tra' roseï fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido (1-2).

3.4.12. Il gliconeo, il ferecrateo e l'adonio

§ 174. Il gliconeo compare insieme con altri versi nella strofa asclepiadea oraziana (cfr. §§ 251-253; per es. Orazio, *Carm.* I 6, 4):

– – – ∪ ∪ – ∪ 𝄐 miles te duce gesserit

La resa che ne danno sia Chiabrera che Carducci consiste in un settenario sdrucciolo.

Il ferecrateo è impiegato in una forma della strofa asclepiadea oraziana (cfr. § 252; per es. Orazio, *Carm.* I 5, 7):

– – – ∪ ∪ – 𝄐 nigris aequora ventis

La resa sia di Chiabrera che di Carducci è un settenario piano.

L'adonio è il quarto verso della strofa saffica (cfr. § 249; per es. Orazio, *Carm.* I 2, 4):

– ∪ ∪ – 𝄐 terruit urbem

La resa normale è un quinario, che dovrebbe avere l'accento sulla prima sillaba (ma questa regola non è sempre osservata). In varianti 'italianizzate' della saffica si trova anche, al posto del quinario, il settenario (cfr. § 249).

3.5. Note sul verso libero

§ 175. Una 'grammatica' del verso libero, analoga a quella esposta sommariamente per le forme regolari della tradizione, sarebbe una contraddizione in termini. Difficile anche una tipologia, in un campo così ampio di forme possibili ed effettivamente sperimentate, dalla quasi adesione alla metrica regolare alla sua quasi assoluta negazione (cfr. §§ 111-112), e nella difficoltà di una sistemazione d'insieme di una materia in evoluzione[128]. Ci si limiterà quindi ad accennare ad alcuni punti da tenere presenti per un esame dei testi dal punto di vista metrico.

La metrica libera del Novecento non è affatto del tutto priva di leggi, o meglio di forme di regolarità, ma bisogna osservare che il concetto di 'verso sbagliato', che già richiede un forte senso storico per essere

[128] Fra i lavori di ampio respiro per l'interpretazione della versificazione libera si possono citare Bàrberi Squarotti 1986 e Mengaldo 1988 (dai quali, soprattutto dal secondo, si è cercato qui di trarre ispirazione); sulle origini e la fondazione della versificazione libera sono importanti i contributi di Giovannetti 1994 e Bertoni 1995. Grande attenzione al verso libero è dedicata dal manuale di Pazzaglia 1990 (dopo le approfondite discussioni teoriche di Pazzaglia 1974). Sulle 'ragioni' del verso libero italiano sono di particolare interesse, fra gli interventi dei critici-poeti, quelli di Giuliani 1965, pp. 214-222 e di Fortini 1987 [1957], pp. 325-339, [1958], pp. 340-349, 350-358.

impiegato nella versificazione tradizionale, non ha in quella libera alcun significato. Non solo 'verso libero' è di per sé un concetto negativo ('libero dalla norma', 'senza norma'), ma la liberazione dalla norma metrica può colpire, nel Novecento, anche le forme tradizionali, quando vengono riprese[129]. La tipologia del verso libero più accessibile, anch'essa negativa, è dunque quella che procede (in senso descrittivo, non storico né cronologico) dalle forme più prossime a quelle tradizionali alle forme da quelle più remote[130].

Il caso specifico più importante di prossimità alle forme tradizionali è l'endecasillabo, che, nei poeti che ne fanno uso, può abbandonare l'accentazione canonica (non certo in riferimento alle norme della versificazione delle origini!), e anche oscillare nella misura. Si vedano per es. questi versi di Betocchi (da *L'estate di San Martino*, 1961, *PN.*, p. 604):

Guarda questi begli anemoni colti
l'altra sera ai colli di Settignano,
alcuni viola, altri più chiari; erano
mezzi moribondi, così sepolti

quasi, fra le tue mani, quasi emigrati
di là, tra le cose che si ricordano,
e invece, vedili, come pian piano
si son ripresi, nell'acqua; esaltati

da una mite speranza di rivivere
si ricolorano su dal corrotto
gambo che la tua forbice recise;

fan come noi, si parlano nel folto
della lor famigliola, e paion dire
molto del breve tempo, molto, molto.

Sono endecasillabi canonici i vv. 3 (4ª-8ª, con dialefe «chiari˅erano»: cfr. § 179), 8 (4ª-7ª), 9, 11, 13, 14 (6ª), 12 (4ª-6ª), e anche 7 e 10 (4ª-7ª, ma del tipo 'rolliano'); invece 1, 2, 4, 6 hanno l'accento principale sulla 5ª (e altri accenti variamente disposti), 5 fino al secondo *quasi* è un endecasillabo regolare con accento di 6ª e accento principale sull'8ª, ma nel finale cresce di una sillaba. In altre parole 1, 2, 4, 6 sono devianti dal tipo canonico per la posizione degli accenti, 5 per il sillabismo.

[129] Un modo per marcare una differenza tra l'uso libero di forme tradizionali e l'uso di forme veramente libere, per marcare quindi una gradazione entro la metrica moderna, consiste nel distinguere tra 'metrica liberata' e 'metrica libera' (cfr. Mengaldo 1988, pp. 562-563). Il primo termine ha un significato più preciso in francese, dove il *vers libéré* è il verso che segue le regole tradizionali nel numero delle sillabe, ma non le complesse convenzioni relative all'uso della *-e* 'muta' finale e al computo delle sillabe, formatesi in francese per via dei mutamenti fonetici intervenuti rispetto alla fase antica (cfr. Elwert 1965, p. 165). Questo tipo di problemi non esiste in italiano, dato che non si registrano mutamenti fonetici significativi per la metrica nella lingua moderna rispetto alla lingua antica.

[130] Si tengono presenti le descrizioni tipologiche di Brioschi e Di Girolamo 1984, pp. 128-133, e di Pazzaglia 1990, pp. 181-186.

Risalendo alla struttura del componimento, il testo di Betocchi è 'quasi' un sonetto, con irregolarità, ma calcolate, nell'uso delle rime: le quartine alludono al tipo ABBA ABBA, ma lo variano in ABBA CBBC, e le rime B sono tecnicamente, due volte, per l'occhio[131]; le terzine alludono al tipo CDC DCD, ma la rima C è tutta risolta in assonanze, la rima D lo è nel rapporto fra il v. 10 e i vv. 12: 14.

§ 176. Nella metrica 'moderatamente libera' di Montale (l'avverbio è di Contini 1970, p. 593) sono frequenti gli endecasillabi regolari, e accanto ad essi sono frequenti i versi che appaiono chiaramente alterazioni dell'endecasillabo. Nell'esempio seguente (l'inizio della seconda parte di *Notizie dall'Amiata*, dalle *Occasioni*) si possono segnare in corsivo, per esercizio, i punti del verso che 'compromettono' la forma dell'endecasillabo:

> E tu seguissi le fragili *architetture*
> annerite dal tempo e dal carbone,
> i cortili quadrati che hanno *nel* mezzo
> il pozzo profondissimo; *tu* seguissi
> il volo infagottato degli uccelli
> notturni e in fondo al borro *l'allucciolìo*
> della Galassia, la fascia *d'ogni* tormento.
> Ma il passo che risuona *a lungo* nell'oscuro
> è di chi va solitario e *altro* non vede
> che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.

I vv. 2 e 5 sono endecasillabi regolari; il v. 8, se ci si spinge a una dialefe tra *risuona* e *a lungo*, è un doppio settenario; l'ultimo verso un senario + settenario, irriducibile al ritmo, anche deformato, dell'endecasillabo. L'esempio permette di formulare alcune osservazioni: la prima, che la presenza della misura tradizionale (l'endecasillabo, che in altre poesie di Montale è predominante) può divenire una semplice allusione, in un ritmo e in una misura sillabica del tutto nuovi; la seconda, che altre misure possono essere interpretate come versi composti, tradizionali anch'essi, a rigore, come qui il doppio settenario, o non tradizionali, come qui il senario + settenario. In questi versi lunghi, ampliamenti dell'endecasillabo o versi composti, si vede l'eco di una tradizione metrica complessa, per lo più straniera (gli alessandrini 'liberati', cioè di ritmo 'aberrante' rispetto a quello tradizionale, dei francesi, e più in generale la versificazione libera francese, inglese e americana)[132]; forse anche l'eco della versificazione barbara italiana, cioè dell'esametro e del pentametro carducciani (i versi

[131] Per semplice esercizio di scansione, indipendente dalle intenzioni dell'autore, si può osservare che nel v. 3 l'accentazione *eràno* permette ancora di avere un endecasillabo regolare, mentre nel v. 6 l'accentazione *ricordàno* restituisce la rima perfetta, ma altera la misura sillabica (rima per l'occhio, dunque, irriducibile).

[132] Alle esperienze straniere, soprattutto francesi, che hanno influenzato profondamente la versificazione italiana moderna fa energico richiamo Mengaldo 1988, contro l'eccessiva riduzione della metrica novecentesca a precedenti tutti italiani e in particolare alla poesia barbara di Martelli 1984.

composti con oscillazione nel numero delle sillabe) attraverso l'interpretazione dannunziana (che ne fa uno strumento di apertura al verso libero francese).

La terza osservazione è che nessuna norma definisce le posizioni del testo in cui devono ricorrere le diverse forme di verso. Accanto a testi di moderata ma già complessa oscillazione come quello citato, altri testi presentano una vera e propria libera polimetria; si veda per es. *Piccolo testamento* di Montale, nella *Bufera* (i corsivi segnalano i punti di alterazione degli endecasillabi):

Questo che a notte balugina	[ottonario di 1ª-4ª]
nella calotta del mio pensiero	[doppio quinario]
traccia madreperlacea di lumaca	[endecasillabo]
o smeriglio di vetro calpestato,	["]
non è lume di chiesa o d'officina	["]
che alimenti	[quadrisillabo]
chierico rosso, o nero.	[settenario]
Solo quest'iride posso	[ottonario di 1ª-4ª, o anche di 3ª]
lasciarti a testimonianza	[ottonario di 2ª]
d'una fede che fu combattuta,	[decasillabo di 3ª-6ª]
d'una speranza che bruciò più lenta	[endecasillabo]
di un duro ceppo nel focolare.	[doppio quinario]
Conservane la cipria *nello* specchietto	[endecasillabo ipermetro]
quando spenta ogni lampada	[settenario]
la sardana si farà infernale	[decasillabo di 3ª-7ª]
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora	[doppio settenario]
del Tamigi, del Hudson, della Senna	[endecasillabo]
scuotendo l'ali di bitume semi-	["]
mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.	["]
Non è un'eredità, un portafortuna	["]
che può reggere all'urto dei monsoni	["]
sul fil di ragno della memoria,	[doppio quinario]
ma una storia non dura *che* nella cenere	[endecasillabo ipermetro]
e persistenza è solo l'estinzione.	[endecasillabo]
Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato	["]
non può fallire nel ritrovarti.	[doppio quinario]
Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio	[endecasillabo]
non era fuga, l'umiltà non era	["]
vile, il tenue bagliore strofinato	["]
laggiù non era quello di un fiammifero.	["]

In questo esempio di polimetria, tutte le misure di per sé sono confrontabili con misure del repertorio tradizionale, quando più (gli endecasillabi), quando meno comuni (l'ottonario di 1ª-4ª, il decasillabo di 3ª-7ª); quella dell'endecasillabo è anzi esibita con una tmesi (*semi- / mozze*), figura che nella versificazione tradizionale è rara, e che ricompare invece nelle forme anche più variabili del verso libero perché sottolinea il valore dell'a capo, che resta l'unico tratto universalmente valido di metricità. Antitradizionale qui, rispetto alla norma tradizionalmente più seguita, è anche l'accostamento libero dei versi parisillabi agli imparisillabi (uso già pascoliano, ma entro strutture rigorosamente definite).

§ 177. Riconducibili, in astratto, a forme di polimetria sono tutti i testi in versi liberi in misure inferiori alle 11 sillabe; la libertà riguarda a rigore l'accentazione non canonica o non necessariamente canonica delle misure e la loro alternanza. Entro questa definizione astratta, tuttavia, si possono indicare casi di versificazione definibili anche in positivo (cioè non solo in negativo per differenza rispetto alle forme tradizionali): così per esempio la versificazione dell'*Allegria* di Ungaretti, scandita per unità di ritmo e insieme di significato, fino al limite estremo, frequentemente toccato, del verso-parola. Per es., *Nostalgia*:

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado
qualcuno passa

Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto

In un canto
di ponte
contemplo
l'illimitato silenzio
di una ragazza
tenue

Le nostre
malattie
si fondono

E come portati via
si rimane

Non riconducibili alle misure tradizionali, se non (e non sempre) per addizione di misure, sono i versi lunghi, per es. questi di Sanguineti (da *Laborintus*, I, in Giuliani 1965):

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi
tu e tu mio spazioso corpo
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto
sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso...

Una forma catalogabile di verso lungo è il cosiddetto 'verso-frase'; misure e ritmo sono variabili, ma, *tendenzialmente*, ogni verso corrisponde ad una frase o termina con un limite sintattico forte. Per questo tipo di versificazione si può citare Jahier, *Con me* II (1-9):

Vogliono sempre impedirmi di essere triste;
ma se è la mia sola gioia essere triste:
cresce solo piangendo
questa gemma d'albero che volete asciugare.

1000 pagine di polemica in una poesia:
ora che ho vinto nell'anima posso perdere nella storia.

C'è un'azione nella mia vita per cui mi stringo la mano;
ma se la dico non mi potrò stringer più la mano.

Nulla mi rifiuterà d'esistere se credo terribilmente.

Il limite fra il verso-frase e la poesia in prosa è talvolta incerto; in altri testi di Jahier l'ampliamento del verso dà luogo a poesie di struttura volutamente ambigua tra verso e prosa, per es. la *Canzone per arrivare alla fine del mese* (di cui si cita l'inizio):

O voi scarpe annuali, scarpe uniche, fate l'ultimo sforzo.
Grande fu la tristezza, dopo la terza risolatura, di rimandare senza nulla il ciabattino nero. Che socchiudeva l'uscio dell'ufficio con tanto rispetto. E per reclamare il suo salario chiedeva se avevo nulla da comandare.
Beati i ricchi che se non pagano il lavoro hanno la coscienza tranquilla.
Certamente mi stringe il cuore il viso denutrito e il pensiero dell'ultimo ritaglio di cuoio in molle nella zangola: e la scarpa d'un altro ferma finché io non pago.

§ 178. Una categoria descrittiva appropriata per alcuni determinati tipi di verso libero, ma probabilmente di valore più generale nella metrica del Novecento, è quella di 'verso accentuativo': il verso la cui struttura si fonda non sul numero delle sillabe, ma sul numero degli accenti, o su moduli accentuativi costanti o almeno riconoscibili. «A una versificazione fondata – in buona sostanza – sull'isosillabismo ma allo stesso tempo sulla varietà di numero e posizione degli *ictus*», scrive Mengaldo 1988, pp. 564-565 a proposito del verso lungo libero, «può tendere a subentrare una versificazione non più isosillabica bensì basata su *ictus* di numero *o* posizione fissa, vale a dire su piedi». Mengaldo distingue il tipo in cui è costante in ogni verso il numero degli ictus, con variazione nel numero delle sillabe, da quello in cui si ripete una cellula ritmica costante. Al primo tipo si può ascrivere (per dichiarazione del poeta stesso) il verso dei *Poemi lirici* di Bacchelli (1914), che si fonda su una misura di quattro accenti; ogni verso, cioè, contiene sempre quattro parole o gruppi fonetici accentabili, mentre il numero di sillabe è variabile. Si veda per es. *In città* (*PNov.*, p. 351):

Collerico, melanconico, sensuale, superbo,
colmi i cinque sensi e il mio carico umano;
il conto delle giornate normali dà questa somma,

venendo la sconsolata ed immonda tristezza
la riconoscevo senz'esitare. E me n'andavo pei quartieri
dov'è impronta del denaro corrente, affissioni...

A questo tipo appartiene anche, secondo Mengaldo, il verso di Pavese (in *Lavorare stanca*, 1936, 1943[2]), dove pure «di massima, la scansione è per quattro tempi forti ogni misura, ma la consequenzialità è meno rigorosa che in Bacchelli» (Mengaldo cita *I Mari del Sud*: «alcuni versi sono endecasillabi su tre accenti, mentre al v. 18 il ritmo è quello 'palazzeschiano' per trisillabi, e di accenti sembrano essercene cinque»). L'altro tipo «è rappresentato in forma purissima e sistematica dal primo Palazzeschi: iterazione *ad libitum* di una cellula trisillabica ad *ictus* centrale, ovvero schema atona-tonica-atona e dunque arsi [accenti] di 2ª, 5ª, 8ª, 11ª e via dicendo». Per es. l'inizio di *:riflessi* (*PNov.*, p. 57):

Rasentano piano gli specchi invisibili
avvolti di nebbia,
non lasciano traccia nell'ombra,
gli specchi non hanno riflessi,
non cade su loro dell'ombra una macchia,
neppure la macchia dell'oro.
Un raggio vien fuori dal centro
di luce giallastra...

Questo ritmo deriva dalla fortuna e dalla persistenza nella memoria poetica del novenario pascoliano (nel tipo con accenti di 2ª-5ª-8ª, esclusivo in *Myricae*), un tipo ritmico che lascia tracce in molti poeti del Novecento (per es. Campana, poi Montale: Mengaldo 1988, p. 565), per lo più «ovviamente nelle forme più o meno deboli con cui la metrica tradizionale è ricevuta nel nostro secolo» (Capovilla 1989, con esempi alle pp. 86-88). Come iterazione di una cellula ritmica si può in molti casi descrivere anche il già ricordato verso di *Lavorare stanca* di Pavese, definibile, in alternativa solo apparente con la descrizione già accennata, come una struttura fondata sul ricorso di un modulo di tre sillabe con la terza tonica, in serie di 4 (versi di 13 sillabe), ampliabili a 5 e anche a 6 (versi di 16 e 19 sillabe); su questa base di per sé uniforme si innestano variazioni ritmiche che risultano, per contrasto, particolarmente sensibili. Si veda per es. l'inizio di *Donne appassionate* (i punti di variazione ritmica sono indicati in corsivo):

Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,
quando il mare svanisce, disteso. Nel bosco
ogni foglia trasale, mentre *emergono* caute
sulla sabbia e si siedono a riva. La schiuma
fa i suoi giochi inquieti *lungo l'acqua* remota.

Le ragazze han paura delle alghe sepolte
sotto le onde, che *afferrano* le gambe e le spalle:
quant'è nudo, del corpo. Rimontano rapide a riva
e si chiamano a nome, guardandosi intorno.

> Anche le ombre sul fondo del mare, nel buio,
> sono enormi e si vedono muovere incerte,
> come attratte dai corpi che passano. Il bosco
> è un rifugio tranquillo, nel sole calante,
> più che il greto, ma piace alle scure ragazze
> star sedute all'aperto, nel *lenzuolo* raccolto[133].

§ 179. Solo in rari casi il 'verso accentuativo' può essere così descritto secondo una norma, sia pure una norma che (come nel caso di Pavese) può dare luogo a molteplici discussioni. Assai più importante della norma, sempre difficile da definire, è l'atteggiamento nei confronti del verso, che si mostra in modo illuminante nella classificazione di Alfredo Giuliani:

> Oggi disponiamo: del vecchio verso «sillabico» (con le sue arsi privilegiate e i suoi ritmi soggiogati); del verso «accentuativo» (a cui assimiliamo, nella lettura, il precedente; sicché, per esempio, «Dolce e chiara è la notte e senza vento» non è per noi un endecasillabo o è irrilevante che lo sia); e di un verso «dinamico» o «aperto» dominato dalla spinta semantico-strutturale, non legato né dal numero delle sillabe né dall'isocronismo degli accenti: un verso che possiamo chiamare «atonale», dove, cioè, l'accento è *servo* dei moduli che di volta in volta formiamo con la frase; dove le sillabe «deboli» (o *atone*) non vivono ritmicamente a ricasco delle «forti», giacché le une e le altre non sono che giunture, snodi, maglie del discorso (Giuliani 1965, p. 214).

Il verso ha come unico identificatore veramente generale l'a capo grafico; un semplice indice che però rimanda ad una realtà sostanziale, la segmentazione del discorso. Questa segmentazione segnala in primo luogo il fatto che il testo è in versi, non in prosa, e che perciò il lettore deve individuare in esso le formule ritmiche della poesia. In secondo luogo, la segmentazione definisce un rapporto di adesione / opposizione, variamente scalato, con la tradizione metrica: essa può individuare forme coincidenti con quelle tradizionali, forme che se ne discostano in varia misura (per accentazione, per numero delle sillabe, per entrambe le caratteristiche), forme che non vi sono affatto riconducibili. In terzo luogo, la segmentazione crea un punto di tensione fra metro e sintassi; anche se la fine del verso è identificata esclusivamente dall'a capo, diventa significativo il fatto

[133] Non è, questo, l'unico modo di descrivere il verso di Pavese. Bàrberi Squarotti 1986 cita un passo nel quale il ritmo indicato non presenta alcuna variazione (*Una generazione*, 1-11) ad esempio del fatto che «il verso pavesiano risulta costantemente costruito sull'unione di due parti costituite da due versi imparisillabi, settenario e novenario il più delle volte, separati da una cesura sempre molto marcata dal punto di vista ritmico». Nell'es. dato la descrizione presuppone la dialefe in cesura al v. 1 («Un ragazzo veniva – ᵛa giocare nei prati») per ottenere un doppio settenario (lo stesso al v. 3); settenario + novenario è il v. 3 (primo emistichio sdrucciolo: «dove adesso s'allungano – i corsi. Trovava nei prati»); in altri versi però il secondo emistichio è parisillabo (per es. settenario + senario 4 «Era bello scalzarsi – nell'erba con loro», 6-7 «in città, e sopra il vento – giungeva pauroso / un clamore interrotto. Tacevano tutti»). «Versi variamente analizzati (modulazione dell'alessandrino, serie di piedi anapestici, ecc.), ma risalenti comunque a una ben identificabile tradizione whitmanniana che in Italia significa soprattutto Thovez, Jahier, Bacchelli...» (Mengaldo, *PN.*, p. 681).

che la divisione sintattica si adegui alla divisione metrica o, invece, vi si ponga in contrasto: e infatti nella poesia anche più decisamente libera è viva la ricerca stilistica intorno alle varie forme di *enjambement*. Versi liberi, in questo senso, sono per es. questi di Jean Robaey (commentati in Beltrami 2000), scelti perché non solo esemplificano, ma commentano un modo di concepire il verso:

> i numeri stavano lì inutili prima di
> prima che cominciassi ad usarli vidi allora
> tutto muoversi con ordine piano piano
> movimento dopo movimento i gesti allora
> si precisarono le parole fra i numeri
> prendevano posto nascevano le parole nasceva
> il verso col movimento e le parole con
> nasceva il verso con gli stessi numeri

§ 179.1. Un concetto ricorrente in Bàrberi Squarotti 1986, e che può servire a definire un aspetto del verso della poesia libera, è quello di 'verso contenitore': il verso in questa poesia può essere concepito, in molti casi, come una sorta di contenitore delle unità ritmiche della poesia, o un principio di ordinamento, che permette di porre in relazione fra loro tali unità ritmiche; in altre parole il concetto di unità metrica si può considerare sdoppiato fra due poli di uguale pertinenza: da un lato il verso, dall'altro l'unità ritmica, autonoma e non dipendente dalla forma del verso, com'era invece nella versificazione tradizionale. Quando Giuliani dice che è irrilevante, per l'orecchio moderno, il fatto che «Dolce e chiara è la notte e senza vento» sia un endecasillabo, allude al fatto che le unità ritmiche possono essere liberamente costruite dal poeta, o individuate dal lettore, anche entro le forme metriche della tradizione, come invece possono essere costruite e individuate entro forme a loro volta libere. Per questo la possibilità di reperire versi tradizionali entro la poesia libera, pur importante in termini di allusione alla tradizione metrica o di persistenza di questa, non deve far dimenticare che ciò che veramente importa è il nuovo trattamento del verso, nel quale sono accomunate le forme riconducibili alla tradizione e quelle ad essa irriducibili.

Le unità ritmiche di cui si dice sfuggono, proprio perché libere, ad una definizione rigorosa; in alcuni casi sembra più proprio definirle, come si è visto, in termini di sequenze di accenti, legate alla misura sillabica o svincolate da essa; in altri casi può invece essere produttivo individuare entro il verso libero frammenti ai quali si può dare il nome di 'settenario', 'senario', 'ottonario' ecc., senza dimenticare però che non ci si trova di fronte a versi composti nel senso tradizionale, data la libertà di composizione di queste misure nella forma variabile del verso.

D'altro canto, la libertà delle misure disarma il lettore di fronte al problema del trattamento degli incontri di vocali, e quindi al problema di contare le sillabe che compongono le misure. Dialefe e sinalefe, dieresi e sineresi, infatti, hanno senso in rapporto alla misura del verso, che tali figure consentono di stabilire o ristabilire. Se la misura non è data a priori, se non si sa per es. che un verso deve essere un endecasillabo, diventa

indecidibile il problema se due vocali consecutive, interne di parola o fra parole, valgano per una o per due sillabe. S'intende che la difficoltà è minore nei testi il cui ritmo è giocato sul rapporto con la prosodia tradizionale; accettare questo 'gioco' significa anche prendere decisioni di lettura sugli incontri di vocali, come si è visto per una dialefe non petrarchesca identificabile in un verso di Betocchi (cit. al § 175, v. 3). Il problema è invece insormontabile nei testi irriducibili a misure tradizionali, e soprattutto nei versi molto lunghi, in cui la libertà delle unità ritmiche è particolarmente evidente, e il concetto stesso di numero delle sillabe del verso diventa privo di significato.

§ 180. 'Metrica libera' è un concetto che investe non solo la forma del verso, ma la forma del testo nel suo insieme. Mengaldo 1988, p. 562, ripropone quindi (sulla scorta di una precedente applicazione a Govoni) una terna di condizioni che permettono di definire libera la metrica di un testo se si verificano simultaneamente. Queste condizioni si possono così riesporre:

1) La rima non è regolare (il testo non rispetta uno schema di rime determinato).

2) Il testo è in versi liberi (nel senso definito sopra).

3) Le strofe (se il verso presenta una divisione in strofe) differiscono una dall'altra, o perché, pur essendo dello stesso numero di versi, contengono versi di differente tipo l'una dall'altra, oppure perché sono anche di differente numero di versi.

Quanto alla rima, essa è tutt'altro che abbandonata dalla poesia del Novecento, ma ne è di regola abbandonata la strutturazione in schemi rigidi; al di fuori di questi, e in modo libero e variabile, la poesia moderna è anzi frequentemente intessuta di giochi di equivalenza fonica, rime, assonanze, consonanze, distribuite in modi complessi in fine di verso e all'interno. Quanto alle strutture strofiche, vale per la segmentazione in strofe quanto già si è detto per la segmentazione in versi. Un caso particolare è costituito dalle riprese, più o meno libere, di forme tradizionali quali il sonetto: di queste riprese si daranno esempi nei paragrafi dedicati alle varie forme nel capitolo quarto.

Capitolo 4

4.1. La canzone antica

4.1.1. Caratteri generali e terminologia

§ 181. La c a n z o n e può essere definita nel modo più generale come 'una forma lirica strofica': l i r i c a, cioè originariamente destinata al canto (cui allude genericamente il nome), dotata di una certa compattezza stilistica e tematica, e di estensione relativamente breve (se si pone una base di 5 strofe, le varianti sono tanto più rare quanto più sono lunghe); s t r o f i c a, in quanto l'essenziale nella sua struttura è l'articolazione in strofe uguali fra loro, cioè di ugual numero di versi, composte degli stessi tipi di verso nello stesso ordine e tutte con lo stesso schema di rime. Chiamando f o r m u l a s i l l a b i c a la successione dei tipi di verso (per es. 7 7 11 7 7 11 7 7 7 7 11 7 11: *Rvf.* 126), si può dire che le strofe devono avere tutte la stessa formula sillabica e lo stesso schema di rime[1].

Rispetto ad altre forme più tarde cui questa definizione può ancora attagliarsi (per es. la canzone-ode cinquecentesca di ispirazione oraziana, cfr. §§ 95, 247; o l'ode-canzonetta cinque-settecentesca, cfr. §§ 97, 259-264), la canzone a n t i c a si distingue per più caratteristiche concomitanti: l'ampiezza e complessità delle strofe, l'articolazione interna di esse secondo certi schemi, la limitazione nella scelta dei versi, dopo esperienze inizialmente più varie, all'endecasillabo e al settenario, e raramente al quinario (escluso, quest'ultimo, da Petrarca). Punto di partenza è la forma della canzone provenzale[2]; la codificazione della canzone italiana attraversa il Duecento, e giunge ad una forma definitiva prima con Dante (che ne dà anche un'esposizione dettagliata nel *Dve.*) e poi con Petrarca[3]. La

[1] Dante (*Dve.* II viii 8) aggiunge il fatto che la canzone non ha la ripresa (*responsorium*, cioè il ritornello); in ciò la canzone si distingue dalla ballata.

[2] Tra i provenzali, l'uguaglianza delle strofe tra loro, nel senso indicato, può dar luogo ad occasionali e ben calcolate variazioni.

[3] Francesco da Barberino all'inizio del Trecento (*Doc. Am.*, III, p. 145), e Bembo

canzone p e t r a r c h e s c a (cfr. § 184) resta quindi il punto di riferimento essenziale per le riprese del metro, che continuano fino all'Ottocento (con gradi di vitalità molto diversi), e anche per le variazioni.

La strofa della canzone (prov. *cobla*, plur. *coblas*) è detta s t a n z a (*stantia*) da Dante nel *Dve.*[4]. Al principio secondo il quale tutte le stanze devono essere uguali fa eccezione una strofa più breve di chiusa, facoltativa, detta per lo più c o n g e d o o 'invio' (prov. *tornada*)[5].

§ 182. Le stanze di una canzone possono essere i n d i v i s i b i l i, cioè prive di articolazione interna, oppure, com'è il caso normale nella canzone italiana, d i v i s i b i l i. I nomi usati per questa divisione sono: f r o n t e per la prima parte della stanza, se questa parte non è ulteriormente divisibile; s i r m a[6] per la seconda parte della stanza, anch'essa se non è ulteriormente divisibile; p i e d i[7] per due gruppi di versi di

all'inizio del Cinquecento (*Prose*, II, xi: cfr. § 93) si limitano, per la canzone, ad enunciare il principio dell'uguaglianza delle strofe. Trissino invece (*Poetica*, IV div., I, pp. 122 ss.) dà una descrizione fondata in sostanza sul *Dve*.

[4] Cfr. Mengaldo 1979, p. 206 n. 4. Dante usa il termine già nella *Vita Nuova*; nel *Dve*. II ix 2 lo spiega così: «...hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio est gremium totius sententie, sic stantia totam artem ingremiat; nec licet aliquid artis sequentibus arrogare, sed solam artem antecedentis induere» [questo vocabolo è stato inventato avendo riguardo solo alla tecnica, in modo tale cioè che quella parte nella quale era contenuta tutta intera la tecnica della canzone, quella si chiamasse stanza, vale a dire la dimora capace di accogliere tutta la tecnica, ovvero il suo ricettacolo. Infatti, come la canzone è il grembo che accoglie tutto intero il pensiero, così la stanza racchiude in sé tutta intera la tecnica; e alle stanze successive non è permesso arrogarsi alcun artificio proprio, ma solo rivestirsi della stessa tecnica usata nella stanza precedente]. *Stanza* viene da *stare* (*stantia* da *sto* nel latino del *Dve*), e può essere inteso come 'il soffermarsi' (del discorso poetico o del canto), ma la spiegazione dantesca, nel senso metrico di cui Dante dà la prima attestazione, e che potrebbe essere un neologismo suo, è plausibile (cfr. Tavoni 2011, p. 1484) – Il termine *stanza* nella tradizione italiana è normalmente usato anche per l'ottava rima.

[5] Antonio da Tempo chiama il congedo *retornellus* o *volta* (*Summa*, XLVI).

[6] *Sirma*, *syrma* o *sirima* è parola greca usata come equivalente al lat. *cauda*, 'coda' (gr. *syrma* 'ciò che si trae, trascina', da *syro*, 'tiro, trascino'); «Dante, l'unico dei nostri trattatisti [medievali] che se ne valga, poté forse trovar la voce già divulgata tra gli scrittori di ritmica. Era denominazione viva nel canto ecclesiastico e nella grammatica, sempre metaforicamente per ultima parte di qualche cosa» (Mari 1901, p. 78). Nota Mengaldo, *Dve*, p. 213, che *syrma* = *cauda* è attestato in Uguccione da Pisa (S 172, 4 dell'ed. Cecchini *et alii* 2004), ma, come ha già notato Tavoni 2011, p. 1497, Uguccione non allude nemmeno al significato metrico: dice *sirma* dello strascico di una veste femminile, di un lungo discorso continuato e di un libro, in quanto «in un libro ci sono molti avvolgimenti e pieghe, come nello strascico di una veste femminile».

[7] Talvolta si dà il nome di 'fronte' alla somma dei piedi; a norma dantesca, però, questo nome spetta solo a una prima parte di stanza non divisibile in piedi. – In latino *pes* al sing. o *pedes* al plur. indicano l'unità metrica costitutiva del verso, o anche l'insieme di queste unità, il verso («pedibus claudere verba» 'scrivere versi', Orazio, *Sat.* II 1, 28). Successivamente, a partire da Marziano Capella, *pes* è l'unità costitutiva di una *copula*, cioè di una 'coppia' di versi, *pedes*, o di gruppi di versi, ugualmente detti *pedes*. La connessione tra *pes* e *copula* si vede per es. nella descrizione del sonetto da parte di Antonio da Tempo (*Summa*, VI): *pedes* è il nome che designa complessivamente la prima parte; gli otto versi che la compongono si dicono ognuno «unus pes», in quanto si strutturano in *copulae*: «duo

uguale formula sillabica, che formano la prima parte della stanza opposta alla seconda, quest'ultima divisibile o indivisibile; v o l t e[8] per due gruppi di versi di uguale formula sillabica, che formano la seconda parte della stanza opposta alla prima, quest'ultima divisibile o indivisibile. Le combinazioni possibili in astratto per la stanza divisibile sono dunque quattro: stanza di fronte e sirma (non ammessa da Dante), stanza di piedi e sirma (canzone petrarchesca), stanza di fronte e volte, stanza di piedi e volte.

Le stanze, sempre mantenendo lo stesso schema di rime, possono innovare le rime dall'una all'altra (per es. *acque* per la rima a, *embra* per la rima b della prima stanza; *ino* per la rima a, *opra* per la rima b della seconda stanza ecc.: *Rvf.* 126); con termine provenzale si possono dire in questo caso (*coblas*) *s i n g u l a r s*. Questa soluzione è la più normale nella poesia italiana, ed è elevata a norma da Antonio da Tempo[9]. Oppure le stanze possono utilizzare sempre le stesse rime (per es. sempre *ersi* per la rima a di ogni stanza, sempre *anco* per la rima b ecc.: *Rvf.* 29)[10]; con termine provenzale, si possono dire in questo caso (*coblas*) *u n i s s o n a n s*[11]. Eccezionalmente, la canzone può avere una rima costante (o rima-refrain) alla fine della stanza, accostandosi in questo alla ballata (cfr. Giunta 2005 [2000²], pp. 83-84).

La tradizione provenzale ha codificato altri tipi di collegamento fra le stanze: *coblas doblas* sono le stanze che si corrispondono a coppie con le stesse rime[12];

primi appellantur una copula, et alii duo secunda copula et sic de caeteris sequentibus...» [i primi due si dicono 'prima *copula*', i due successivi 'seconda *copula*' e così è per gli altri seguenti]. Cfr. Mari 1901, pp. 501-502.

[8] Si usa anche, contro la norma dantesca, dare il nome di 'sirma' alla somma delle volte.

[9] *Summa*, XLVI: «Et sciendum est quod cantiones extensae debent diversificare rithimos sive consonantias in partibus, idest quod una pars diversificet rithimos et consonantias ab alia» [e bisogna sapere che le canzoni estese devono diversificare le rime nelle stanze, nel senso che una stanza deve avere le rime diverse dall'altra]. Gorni 1993 [1984], p. 37, lega il prevalere del tipo in *coblas singulars* in Italia al carattere piuttosto letterario che musicale della lirica illustre italiana.

[10] Se si escludono le canzoni in stanze indivisibili, questo caso è raro nella poesia italiana, e caratteristico, per le non molte eccezioni, della poesia del Duecento (esempi in Gorni 1993 [1984], p. 37).

[11] L'uso terminologico più comune dice 'divise' le stanze *singulars*, 'indivise' le *unissonans*. Si è proposto altrove di chiamare invece 'divise' le stanze con articolazione interna, 'indivise' quelle senza articolazione (Beltrami 1993-96, I, p. 244): quest'uso di 'divisa' è già di Trissino (*Poetica*, IV div., pp. 123-124), che dice 'continua' la stanza indivisibile. Per evitare margini residui di confusione, si usa qui 'divisibile' e 'indivisibile' per l'articolazione interna, *unissonans* e *singulars* per il mantenimento o l'innovazione delle rime da una stanza all'altra.

[12] In Italia questo schema non è usato quasi mai; Capovilla 1978 segnala una ballata duecentesca, di Guido Orlandi, *Partire, amor, nonn-oso* (poi edita da Pollidori 1995: xyyX abCabCcddX, quattro stanze in due coppie quanto alle rime). Si veda la tenzone di Provenzano con Ruggeri Apugliese (mancante dell'incipit) edita in *PD.* I, pp. 907-911, di 6 coppie di strofe di settenari-ottonari ababbcbc, esempio raro non solo dello schema metrico, ma anche di tenzone 'alla provenzale' in senso proprio (testo scritto in collaborazione da due autori, una strofa per uno, non scambio di testi uno in risposta all'altro: cfr. § 64).

capcaudadas quelle la cui prima rima è l'ultima della stanza precedente. Oppure le stanze possono corrispondersi per via di artifici retorici: sono dette *coblas capfinidas* le stanze che riprendono nel primo verso una parola o un'espressione contenuta nell'ultimo verso della precedente; *coblas capdenals* quelle che presentano marcate analogie nella forma dell'inizio di ognuna. Questa terminologia provenzale che riguarda i collegamenti fra le stanze è rimasta in uso nella metrica italiana anche (o soprattutto) nei commenti moderni, come è avvenuto per la terminologia relativa alla rima.

Il c o n g e d o, secondo la regola provenzale, dovrebbe corrispondere rigorosamente alla forma metrica (formula sillabica e schema delle rime) della parte finale dell'ultima stanza, per un numero corrispondente di versi (quando ciò avviene nella canzone italiana, si può assumere come tipo normale quello in cui il congedo corrisponde alla sirma della stanza); tuttavia la tradizione italiana contempla anche forme diverse. Se, com'è normale, le stanze sono *singulars*, anche il congedo innova le rime[13], anche a prezzo di lasciare la prima rima irrelata, se nella stanza quel verso rimava soltanto con un verso precedente (per es. in *Rvf.* 126 lo schema della stanza è abC abC cdeeDfF; il congedo di tre versi ha lo schema AbB, o meglio DfF, con la prima rima irrelata).

§ 183. Le partizioni interne che Dante dichiara possibili per la stanza rimandano ad una struttura musicale che le giustifica[14]: «la stanza è una compagine di versi e di sillabe sotto una determinata melodia e una delimitata disposizione»; «ogni stanza è armonizzata per ricevere una certa melodia»[15]. Una stanza può essere priva di articolazione interna, «sine diesi»[16]; ma se, invece, è internamente articolata, «diesim patiens», ciò che genera le sue articolazioni è la ripetizione di

[13] Anche questa è un'innovazione rispetto ai provenzali, che nel congedo mantenevano le rime dell'ultima stanza anche se il testo era in *coblas singulars*. Per il Duecento, cfr. Giunta 2005 [2000²], pp. 81-82, che ricorda il caso in cui il congedo ripete, con o senza variazioni, lo schema dei piedi anziché quello della sirma. Sulle forme del congedo nel Trecento cfr. Pelosi 1990, pp. 119-122.

[14] Importante per l'interpretazione dell'*ars cantionis* di Dante Lannutti 2000. Sul rapporto fra la struttura della canzone secondo Dante e la musica cfr. il commento di Tavoni 2011, pp. 1490-1492, con riferimenti alle discussioni precedenti: «una canzone non è tale se non è intrinsecamente, nella propria costruzione ritmico-metrico-strofica, passibile di essere musicata [...] Ma non è affatto necessario che la canzone venga empiricamente musicata [...] ciò che Dante chiama *musica* è incorporato nella struttura metrica». Va inoltre citato, sebbene solo in preparazione per la stampa, un contributo di Maria Clotilde Camboni su *La stanza della canzone tra metrica e musica* (che affronta anche il problema del rapporto fra l'articolazione o non articolazione della melodia da un lato e della stanza dall'altro, su cui di seguito nel testo).

[15] «...stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compagem» (*Dve.* II ix 6); «omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est» (*Dve.* II x 2).

[16] «quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusdam et sine diesi – et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur)» [alcune stanno sotto un'unica melodia che procede continua fino alla fine, cioè senza che la frase musicale venga ripetuta e senza diesis – definiamo diesis il passaggio che conduce da una melodia a un'altra, ciò che chiamiamo volta, quando parliamo agli illetterati] (*Dve.* II x 2).

parti della melodia[17]. Sul piano del testo, la possibilità di ripetizione della melodia è data dall'identità della formula sillabica delle parti di stanza in questione. Le ripetizioni di melodia prima della diesis danno luogo a *pedes* (piedi); le ripetizioni dopo la diesis danno luogo a *versus* ('volte'; ma questo termine è già stato impegnato da Dante come equivalente di *diesis*); quando una delle due parti sia divisa, la parte indivisa prima della diesis è detta *frons* (fronte), la parte indivisa dopo la diesis è detta *sirma*. Resta dunque esclusa la possibilità di una stanza di fronte e sirma[18].

L'esame dei testi trobadorici e delle melodie conservate mostra in effetti che i provenzali svolgono la melodia in una serie di frasi musicali, che in genere corrispondono ognuna a un verso. La stanza può essere formata da una successione di frasi musicali diverse fra loro, senza articolazione interna (tipo detto *oda continua*), oppure può articolarsi in gruppi di frasi musicali. Il tipo che normalmente prende il nome di 'canzone' (in senso musicale) è articolato in tre parti, cioè tre gruppi di versi e di frasi musicali; il secondo ripete (eventualmente con lievi variazioni) le frasi musicali del primo nello stesso ordine, mentre il terzo è diverso dai primi due (Gennrich 1958-60, II, p. 19). Descritto così, questo tipo corrisponde all'articolazione del testo della stanza di piedi e sirma, e al modo in cui Dante definisce la struttura testuale della stanza in rapporto con la melodia. Tuttavia è stato più volte osservato che nella poesia provenzale l'articolazione del testo e l'articolazione della melodia non si corrispondono necessariamente[19]: la stanza può essere internamente articolata dal punto di vista del testo, ed essere unita con una melodia del tipo *oda continua*, oppure può essere non articolata all'interno quanto al testo, ed essere unita con una melodia del tipo 'canzone', internamente articolata. Inoltre, la trattatistica provenzale (importante, anche se più tarda del *Dve.*) definisce i tipi di *cobla* esclusivamente in termini di montaggio di parti di testo: per es. serie di rime alternate (*coblas encadenadas*, per es. ababcdcd), incrociate (*coblas crozadas*, per es. abbacddc) e baciate (*coblas caudadas*, per es. aabbccdd), variamente combinate insieme, in *coblas crotz-caudadas* (per es. abbaccdd, abbaccddee), *coblas cadena-caudadas* (per es. ababccdd), *coblas crotz-encadenadas* (per es. abbacdcd) ecc.[20]. Per l'Italia, si vedano questi esempi guittoniani di *cobla crotz-caudada* (tutti settenari in entrambi i casi):

[17] «diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique» [non si può avere diesis, nel senso che diamo al termine, se non si dà la ripetizione di una stessa melodia, o prima della diesis, o dopo, o sia prima che dopo] (*Dve.* II x 3).

[18] Sulla canzone dantesca cfr. anche Pazzaglia 1967, Baldelli 1970, pp. 796-802.

[19] Cfr. Dragonetti 1960, pp. 381-386; Pazzaglia 1967, pp. 184 ss.; Mengaldo, *Dve.*, p. 211; Gonfroy 1982 (sulla canzone trobadorica dal punto di vista musicale cfr. Monterosso 1970, pp. 802-809, incline a riconoscerne la corrispondenza con la descrizione dantesca; Le Vot 1982). Una discussione di alcuni esempi in cui l'articolazione della melodia è diversa da quella teoricamente ricavabile dal testo, in rapporto col problema dell'imitazione da parte dei Siciliani, è in Beltrami 1999.

[20] Terminologia delle *Leys d'Amors*, trattato prodotto dall'Accademia dei *Jocs florals* di Tolosa nella prima metà del Trecento, che resta una delle fonti di informazione più preziose su tutti gli aspetti formali della poesia trobadorica, pur essendo molto tardo rispetto all'esperienza poetica (la prima redazione è del periodo 1328-1337, la seconda del periodo 1337-1343, la terza è datata 1355: cfr. Di Girolamo 1979, p. 86, che dà una nuova edizione parziale della prima redazione, la più utile sotto il profilo metrico, migliorando Gatien-Arnoult. Una nuova edizione è stata allestita da Beatrice Fedi, per ora come tesi di dottorato [Firenze 1997] in attesa di stampa, cfr. Fedi 1999).

Amor, non ho podere
di più tacere ormai
la gran noi che mi fai;
tanto mi fa' dolere,
che me pur sforza voglia,
amor, ch'eo de te doglia.
Però, per cortesia,
sosten la mia follia;
poi de doler cagione
mi dá, s'io n'ho ragione (II, 1-10).

Ora che la freddore
desperde onne vil gente,
e che falla e desmente
gioia, canto ed amore,
ho di cantar voglienza
per mantener piacenza,
tutto che perta e danno
e travaglio ed affanno
vegname d'onne parte;
ma per forza sen parte (XVIII, 1-10).

Tutto ciò non è ozioso da considerare perché, sebbene la descrizione dantesca sia molto appropriata per la maggior parte delle canzoni italiane del Duecento, non è detto che sia legittimo applicarla alla descrizione delle canzoni provenzali, e nemmeno che si debbano escludere altri tipi di stanza nella poesia italiana antica, o altri modi di pensare la struttura della stanza; e può essere argomento di ulteriore riflessione quando si pensi al possibile collegamento con la struttura della canzone di altre forme, come il sonetto (cfr. § 201).

L'evidente tendenza della poesia italiana a forme di stanza più complesse di quelle provenzali viene frequentemente ricondotta a un mutato rapporto tra poesia e musica; non tanto nel senso che, rispetto all'uso provenzale, la poesia cessi di essere musicabile, tanto più che la poesia per musica in Italia è sempre molto viva, ma nel senso che testo e melodia non costituiscono più la stretta unità che costituivano per i provenzali, e la figura del poeta può configurarsi, almeno nella pratica di certi generi, in senso puramente letterario (mentre un trovatore che non sia anche musico è una figura rara). D'altro canto, è certo che Dante, quando lega la struttura della stanza a quella della melodia, ha in mente non solo la musica come esercizio concreto dell'arte, ma anche, forse principalmente, la musica come disciplina del 'quadrivio', lo studio delle proporzioni, dei rapporti, delle armonie matematiche; la 'musica' della stanza di cui parla è anche e soprattutto l'armonia dei suoi rapporti interni. Però lo stesso Dante, quando dice che *Amor che ne la mente mi ragiona* fu musicata da Casella (*Purg.* II 106-114), che sia vero o inventato per l'occasione purgatoriale il fatto in sé, mostra comunque di ritenere naturale che una canzone come quella fosse musicata e cantata; e a ben rileggere il *De vulgari eloquentia* ci si rende conto che l'aspetto materialmente cantato o cantabile delle *cantiones* è tutt'altro che assente. Si veda per es. *Dve.* II iii 7, dove sono uniti il fatto che le canzoni si cantano e il fatto che si raccolgono nei libri: «*inter ea que cantata sunt*, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros» [*fra le cose che si cantano*, le canzoni si conservano con la maggior cura, come appare evidente a chi consulta i libri (trad. mia)], e *Dve.* II viii 5:

> Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus» [poi bisogna discutere se si dica 'canzone' la composizione di parole musicate, o la musica di per sé. Quanto a questo diciamo che la musica non viene mai chiamata 'canzone', ma 'suono' o 'tono' o 'nota' o 'melodia'. Dal canto suo nessun flautista o organista o citaredo chiama la sua melodia 'canzone' se non in quanto è sposata a una canzone, ma coloro che fanno parole per musica chiamano 'canzoni' le loro opere, e noi chiamiamo 'canzoni' anche questi testi depositati in carte scritte anche senza che nessuno li canti (trad. mia)],

dove si dà a *canzone* lo stesso senso generico che ha oggi, cioè l'unione di un testo con una musica e poi anche lo stesso testo anche senza la musica. Alla massima cautela deve comunque indurre il fatto che, a differenza di quanto avviene per la poesia cortese dei primi secoli, non si conservano melodie di canzoni italiane delle origini (cfr. anche i §§ 48-49).

4.1.2. Forme principali della canzone antica

4.1.2.1. *Canzone in stanze di piedi e sirma (canzone petrarchesca)*

§ 184. La canzone in s t a n z e d i p i e d i e s i r m a si può dire propriamente 'canzone petrarchesca', perché questo è l'unico tipo di divisione della stanza praticato da Petrarca; ma è il tipo più comune anche nella tradizione italiana precedente, e in particolare nell'uso dantesco.

I due p i e d i, che hanno come si è detto uguale formula sillabica, possono essere di varia misura; per limitarsi ai due autori canonici, da 3 a 6 versi in Dante, da 2 a 4 nel *Canzoniere* di Petrarca (da 2 a 5 nella canzone del Trecento, secondo Pelosi 1990, con assoluto predominio dei piedi di 3 e 4 versi). Lo schema delle rime dei piedi è variabile, ma, secondo la regola enunciata da Dante, alla fine del secondo piede nessun verso deve essere rimasto senza rima. Si dà un esempio per ognuno di questi tipi di piedi (sempre dalla prima stanza delle canzoni citate; in parentesi quadra il completamento dello schema della stanza). Di 2 versi, per es. *Rvf.* 359 (AB BA [ACcDdEE]):

> Quando il soave mio fido conforto
> per dar riposo a la mia vita stanca
> ponsi del letto in su la sponda manca
> con quel suo dolce ragionare accorto...

Con piedi di 3 versi, per es. *Rvf.* 128 (AbC BaC [cDEeDdfGfG]):

> Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
> a le piaghe mortali

che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
piacemi almen che' miei sospir' sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.

Con piedi di 4 versi, per es. *Rvf.* 119 (ABbC ABbC [CDdEFeF]):

Una donna più bella assai che 'l sole,
et più lucente, et d'altrettanta etade,
con famosa beltade
acerbo anchor mi trasse a la sua schiera.
Questa in penseri, in opre et in parole
(però ch'è de le cose al mondo rade),
questa per mille strade
sempre inanzi mi fu leggiadra altera.

Con piedi di 5 versi, per es. Dante, *Rime* 46 (ABbCd ACcBd [DeeF-fGHhhGG]):

Doglia mi reca nello core ardire
a voler ch'è di veritate amico;
però, donne, s'io dico
parole quasi contra tutta gente
non vi maravigliate,
ma conoscete il vil vostro disire;
ché la biltà ch'Amore in voi consente
a vertù solamente
formata fu dal suo decreto antico
contra 'l qual voi fallate.

Con piedi di 6 versi, per es. Dante, *Rime* 27 ($Aa_5(a_3)BbcD$ $Aa_5(a_3)$ BbcD [dEeFGgF]):

Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato,
non per mio grato,
ché stato non avea tanto gioioso,
ma però che pietoso
fu tanto del meo core
che non sofferse d'ascoltar suo pianto,
i' canterò, così disamorato,
contra 'l peccato,
ch'è nato in noi, di chiamare a ritroso
tal ch'è vile e noioso
con nome di valore,
cioè di leggiadria, ch'è bella tanto...

§ 185. La s i r m a è indivisibile, nel senso che non è possibile una divisione che individui due parti di uguale formula sillabica e schema delle rime. La forma della sirma teoricamente è libera; l'uso delle diverse possibilità di combinazione dei versi e delle rime, però, varia in modo non casuale, secondo gli ambienti poetici, le scuole, le consuetudini dei diversi autori. I moduli con i quali si costruisce la sirma sono principal-

mente il distico a rima baciata, la quartina a rima incrociata, la serie di rime alterne. Dante (*Dve.* II xiii 7) raccomanda che il primo verso della sirma rimi con l'ultimo del secondo piede; questa figura prende il nome di *c o n c a t e n a t i o*, o, frequentemente fra i moderni, di 'verso di chiave' o 'chiave': si ricordi solo che per Dante 'chiave' ha un altro significato (cfr. *infra*). Mentre Dante usa per la *concatenatio* il settenario una sola volta (*Rime*, 27), altrimenti sempre l'endecasillabo, per Petrarca i due versi sono ugualmente impiegabili in tale posizione. Con la figura della *concatenatio*, molto frequente dopo Dante, si accompagna l'uso, anch'esso prevalente[21], di non riprendere nella sirma altre rime dei piedi; le rime che si incontrano dopo la *concatenatio* sono dunque, il più delle volte, tutte nuove. Dante inoltre raccomanda (*Dve.* II xiii 8) che gli ultimi due versi della stanza formino un distico a rima baciata, con figura detta *c o m b i n a t i o* (ivi, 11); questa raccomandazione è molto meno efficace dell'altra, se si osserva che nel *Canzoniere* di Petrarca tutte le canzoni presentano la *concatenatio* (anche la canzone-frottola, *Rvf.* 105, sia pure eseguita con rima interna), mentre la *combinatio* finale può essere evitata.

Secondo Dante, uno o due versi della sirma («e magari anche di più»: ma il tono denota incertezza su quest'ultima possibilità) possono restare senza rima, e rimare invece con la posizione corrispondente nelle altre stanze. Dante chiama un verso di questo tipo *c l a v i s*, 'chiave', e ne attribuisce l'uso a un non meglio noto Gotto di Mantova[22]. Questa figura corrisponde alla *rima estrampa* o *dissoluta* dei provenzali. Tuttavia, se si esclude il caso in cui tutte le rime siano *estrampas* (*coblas estrampas*, relativamente frequenti in provenzale; in Italia si trovano in rari casi, come nella sestina lirica, o in Petrarca, *Rvf.* 29), ciò che si incontra effettivamente nelle canzoni di Dante è la rima irrelata vera e propria (*Lo doloroso amor che mi conduce*, *Rime*, 20: ABC ABC CDeeFEGG, con D e F irrelate), residuo di un uso più diffuso nel Duecento e che nel *Canzoniere* di Petrarca è del tutto scomparso.

Forme arcaiche di sirma (cfr. Gorni 1993 [1984], pp. 42-43) sono quelle con simmetria speculare delle rime; per es. Bonagiunta, *Fina consideransa* (ed. Menichetti), [aBC aBC] DEFfED (senza *concatenatio*):

> ...
> eo non lo celeraggio in tal mainera
> ch'io n'aggia riprendensa per ragione;

[21] Prevalente, ma non assoluto; in contrario per es. Petrarca, *Rvf.* 135: aBbC cDdA aBEeBF(f)A.

[22] *Dve.* II xiii 5 «Sunt etenim quidam qui non omnes quandoque desinentias carminum rithimantur in eadem stantia, sed easdem repetunt sive rithimantur in aliis, sicut fuit Gottus Mantuanus, qui suas multas et bonas cantiones nobis oretenus intimavit. Hic semper in stantia unum carmen incomitatum texebat, quod clavem vocabat; et sicut de uno licet, licet etiam de duobus, et forte de pluribus» [E infatti vi sono alcuni che a volte non fanno rimare tutte le uscite dei versi nella stessa stanza, ma le ripetono ovvero le fanno rimare nelle altre. Così faceva Gotto Mantovano, che ci impresse nella mente, a voce, molte sue belle canzoni. Lui intesseva sempre nella stanza un singolo verso scompagnato, che chiamava chiave; e come è lecito farlo con un verso, così è lecito anche con due, e forse con più]: cfr. il comm. di Mengaldo a p. 228 e di Tavoni alle pp. 1526-1527.

ma, sì che 'nn allegransa lo meo dire
si possa convertire,
celando per l'altrui riprensïone,
canterag[g]io de la mia gioia intera (7-12).

Guittoniane sono forme di sirma composte da «una serie di rime baciate, incorniciate agli estremi da una stessa rima» (Gorni 1993 [1984], p. 43), per es. *Ahi lasso, che li boni e li malvagi* (*PD.* I, p. 210), [AB BA] CDdEEFFC (senza *concatenatio*):

Per che mal aggia el ben tutto e l'onore
che fatto han lor, poi n'han merto sì bello;
m'eo sarò lor ribello
e prenderò solo la defensione,
e aproverò falso lor sermone,
e le donne bone in opera e in fede;
ma voglio che di ciò grazi' e mercede
rendano a voi, gioia gioiosa, Amore (5-12).

Un esempio di sirma tutta di rime baciate dopo la *concatenatio* è in *Così nel mio parlar voglio esser aspro* di Dante (*Rime*, 43); si riproduce l'intera prima stanza, il cui schema, ABbC ABbC CDdEE, è il più imitato nel Trecento (o in forma identica, o con variazioni nel numero di distici della sirma)[23]:

I piede:	ABbC	Così nel mio parlar vogli' esser aspro com'è negli atti questa bella pietra la quale ognora impetra maggior durezza e più natura cruda,
II piede:	ABbC	e veste sua persona d'un diaspro tal che per lui, o perch'ella s'arretra, non esce di faretra saetta che già mai la colga ignuda.
sirma:	C	Ella ancide, e non val ch'uom si chiuda
	Dd	né si dilunghi da' colpi mortali, ché, com'avesser ali,
	EE	giungono altrui e spezzan ciascun'arme, sì ch'io non so da lei né posso atarme.

Frequente nella canzone di Dante e Petrarca è l'uso, nella sirma, della quartina a rima incrociata, di endecasillabi e settenari (il caso più caratteristico è quello in cui il terzo verso è un settenario, gli altri sono endecasillabi) o di tutti endecasillabi; la posizione più rilevante è all'inizio della sirma, subito dopo la *concatenatio*, con la quartina iniziante con la quarta rima della canzone (DEeD, DEED ecc.)[24]. Per es. in *Rvf.* 23, in

[23] Cfr. Pelosi 1990, Cabani 1990.

[24] DEeD: Dante, *VN.* 20[8] [Barbi XXXI], 22[5] [Barbi XXXIII]; *Rime*, 6, 40; Petrarca, *Rvf.* 23, 71, 72, 73, 128, 129, 270, 323, 325, 331; DEED: *Rvf.* 53, 264; deeD: *Rvf.* 125, 126; DeED: *Rvf.* 28; dEeD: *Rvf.* 37.

una stanza molto ampia, DEeD all'inizio della sirma, e poi di nuovo una quartina a rima incrociata GHHG, separata dalla precedente da una rima F che anticipa il primo dei due distici conclusivi (schema [ABC ABC] CDEeD F GHHG FFII):

Poi seguirò sì come a lui ne 'ncrebbe
troppo altamente, e che di ciò m'avenne,
di ch'io son facto a molta gente exempio:
benché 'l mio duro scempio
sia scripto altrove, sì che mille penne
ne son già stanche, et quasi in ogni valle
rimbombi il suon de' miei gravi sospiri,
ch'aquistan fede a la penosa vita.
E se qui la memoria non m'aita
come suol fare, iscùsilla i martiri,
et un pensar che solo angoscia dàlle,
tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle,
e mi face obliar me stesso a forza:
ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza (7-20).

Ampliata con la ripetizione della rima d, questa quartina costituisce l'intera sirma di *Rvf.* 331, dopo la *concatenatio*[25] ([ABC ABC] CDEeDD, con *combinatio* finale 'inserita' entro la quartina):

Or, lasso, alzo la mano, et l'arme rendo
a l'empia et violenta mia fortuna,
che privo m'ha di sì dolce speranza.
Sol memoria m'avanza,
et pasco 'l gran desir sol di quest'una:
onde l'alma vien men frale e digiuna (7-12).

Questi esempi, evidentemente, sfiorano appena le molteplici possibilità di costruzione della sirma (così come si sono appena sfiorate le possibilità di costruzione dei piedi), ma intendono servire da traccia per un esame dei testi che tenga conto di questo aspetto. Ulteriori indicazioni si possono ricavare dai repertori metrici (Antonelli 1984, Solimena 1980, Solimena 2000, Zenari 1999) e da studi di insieme come Pelosi 1990 (che comprende un repertorio della canzone trecentesca).

4.1.2.2. *Canzone in stanze indivisibili*

§ 186. Nella tradizione italiana il concetto di stanza i n d i v i s i b i l e è collegato con quello della canzone in stanze *unissonans* in rime tutte *estrampas*, cioè la canzone in cui i versi non rimano fra loro all'interno di ogni singola stanza, ma trovano corrispondenza di rima in tutte le altre stanze. Lo schema più rappresentativo di questa tecnica è la sesti-

[25] E anche di *Rvf.* 323; cfr. inoltre, per questo ampliamento, DEEDd in *Rvf.* 53 e 164, e, con ripetizione della rima e, DEeDE in *VN.* XXXI.

na lirica (cfr. § 194); altrimenti si possono citare esercizi non frequenti, come la canzone *Verdi panni* di Petrarca (*Rvf.* 29). Per esemplificare il procedimento è sufficiente citare le prime due stanze di quest'ultima; si noterà che in questo caso la rispondenza di rima è diretta: il v. 1 della prima stanza rima col v. 1 della successiva (e di tutte le altre), il v. 2 col v. 2 ecc., la rima interna del v. 4 della prima stanza corrisponde alla rima interna del v. 4 delle successive, e così quella del v. 6. Schema AbC(d_3) EF(g_5)Hi:

> Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
> non vestì donna unquancho
> né d'òr capelli in bionda treccia attorse,
> sì bella – com'è questa che mi spoglia
> d'arbitrio, et dal camin de libertade
> seco mi tira, – sì ch'io non sostegno
> alcun giogo men grave.
>
> Et se pur s'arma talor a dolersi
> l'anima a cui vien mancho
> consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse,
> rappella – lei da la sfrenata voglia
> súbita vista, ché del cor mi rade
> ogni delira – impresa, et ogni sdegno
> fa 'l veder lei soave.

In modi diversi da questo, e con rime riprese in vario modo o innovate da una stanza all'altra, la stanza indivisibile compare nella sperimentazione metrica quattrocentesca, anticipando forme cinquecentesche di canzone cui meglio converrà il nome di ode o canzone-ode. A questo proposito si può citare uno dei tanti esperimenti metrici di Boiardo, *Quella amorosa voglia* (interamente cit. da Martelli 1984, pp. 521-522) in sette stanze: le prime 3 con schema abcdEfE, le ultime 3 EFEDcBa (con corrispondenza di rime fra le strofe 1-7, 2-6, 3-5, e corrispondenza inversa dei versi, endecasillabi per settenari e viceversa). La stanza centrale sta a parte, con lo schema aBaBaBa.

4.1.2.3. *Canzone in stanze di piedi e volte*

§ 187. Nella canzone in stanze di piedi e volte non solo la prima parte, ma anche la seconda è ulteriormente divisibile in due parti, le v o l t e, secondo lo stesso principio (identità della formula sillabica).

A questo tipo appartiene la canzone di Giacomo da Lentini che apre il più importante dei tre codici antichi che raccolgono la poesia italiana del Duecento, il Vat. Lat. 3793, *Madonna, dir vo voglio*:

I piede: abaC — Madonna, dir vo voglio
como l'amor m'à priso,
inver' lo grande orgoglio
che voi, bella, mostrate, e no m'aita.

II piede: dbdC Oi lasso, lo meo core,
che 'n tante pene è miso
che vive quando more
per bene amare, e teneselo a vita!
I volta: eef(f)G Dunque mor'e viv'eo?
No, ma lo core meo
more più spesso e forte
che no faria di morte naturale,
II volta: hhi(i)G per voi, donna, cui ama,
più che se stesso brama,
e voi pur lo sdegnate:
amor, vostra 'mistate vidi male.

Quadripartita si può considerare, in teoria, la stanza di *Donne ch'avete intelletto d'amore* di Dante, ABBC ABBC CDD CEE; tuttavia la presenza della *concatenatio* e del distico finale suggeriscono la forma di una sirma indivisa: ...C DDC EE[26]. L'esempio serve a ricordare che, se per parlare di una divisione in due piedi o in due volte all'interno della stanza è indispensabile l'esistenza di una simmetria (i due piedi o le due volte devono risultare uguali nel numero, nel tipo e nella disposizione dei versi), l'esistenza in astratto della simmetria, come in questo caso, non garantisce però la validità della divisione.

4.1.2.4. *Stanze con più di due piedi*

§ 188. Dante (*Dve.* II x 4) ammette che, sebbene il numero corretto di piedi sia due, in casi eccezionali i piedi possono essere tre[27]. Gli esempi di questo uso non sono facili da trovare; come stanza con tre piedi è analizzabile quella della canzone di Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* (ed. Calenda in *PCF.*, 4.3)[28]: AB, AB, AB, $c_8d_7c_7(c_4)D$:

I piede: AB La mia vit'è sì fort'e dura e fera
ch'eo non posso vivere né morire,
II piede: AB anzi distrugo come al foco cera
e sto com'on che non si pò sentire;
III piede: AB escito son del senno là uv'era
e sono incuminciato a infollire;
sirma: $c_8d_7c_7(c_4)D$ ma ben mi poria campare
quella per cui m'avene
tutto questo penare:
per bene amare 'l meo cor si ritene.

[26] Due altri tratti di questo testo che meritano segnalazione sono l'uso di soli endecasillabi e la ripresa della rima della *concatenatio* all'interno della sirma.

[27] «...et duos [pedes] habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen» [ed è buona regola che ne abbia due, benché a volte ve ne siano tre, ma molto raramente].

[28] Al v. 10 Calenda stampa *lo meo cor*; la correzione è proposta in Beltrami 2010, pp. 439-440.

Questo tipo di analisi presuppone evidentemente che la 'punteggiatura' del testo, cioè la corrispondenza tra unità metriche e unità sintattiche, sia rigorosa[29]. Ugualmente per ragioni di 'punteggiatura' si può dividere in 3 piedi la fronte di una canzone di Bembo, *Ben ho da maledir l'empio signore* (*Rime* LV, ed. Dionisotti, p. 551), ABABABbXCC (X uguale in tutte le strofe); la partizione in tre piedi, suggerita dalla sintassi, fa pensare a Dionisotti che questa canzone abbia avuto una prima redazione sotto forma di rispetti continuati (cfr. § 236) ABABABCC, con inserzione successiva dei versi bX in ogni stanza.

Tre piedi (con le stesse avvertenze) ha anche la stanza di *Quando eu stava in le tu' cathene*, la più antica canzone italiana, cit. al § 131: AB, AB, AB, CCCD (D costante in tutte le stanze). Per un altro esempio, si veda *Pensavo, Amor, che tempo fussi omai* di Lorenzo de' Medici (Elwert 1973, p. 152; ed. Zanato 1991, XXXV; cfr. Orvieto, XXX e n. p. 67), ABc BCa CAb DdEFeF; in questo caso, però, la 'punteggiatura' è molto libera rispetto allo schema metrico, e dà l'idea che, mentre il metro è costruito in due parti distinte (la prima triplica il modulo 10 10 7 ruotando le rime, la seconda è una forma possibile, anche se non comune, di sirma senza *concatenatio*), la stanza sia poi pensata come un tutto unico senza articolazioni interne rigide.

Pensavo, Amor, che tempo fussi omai
por fine al lungo, aspro, angoscioso pianto
et alla doglia mia,
non pur voler seguir nel mio mal tanto
tu e Fortuna, troppo iniqua e ria;
ché poi, quando vorrai,
come conviensi a tanta signoria,
mantener quel che già promesso m'hai
ah quante volte e quanto!,
ti fia difficil, benché tutto possa.
L'alma, li spirti e l'ossa
state son tue sotto questa fidanza,
quanto sai, Amore, et io (che 'l pruovo) meglio,
che con questa speranza
fanciul tuo servo fui, e son già veglio!

4.1.2.5. *Canzone in stanze di fronte e volte*

§ 189. Dante cita una propria canzone *Traggemi de la mente amor la stiva*, di cui riferisce la formula sillabica della fronte, di tre endecasillabi e un settenario. La canzone è perduta (non si può dunque dire nemmeno in che ordine stessero nella fronte i quattro versi, salvo che il primo è endecasillabo), ma è importante l'annotazione dantesca, che chiarisce che senza simmetria nella formula sillabica non si può avere divisione in piedi: «non poteva dunque essere divisa in piedi, perché all'interno dei piedi si richiede lo stesso numero di versi e di sillabe, e anche all'interno delle volte»[30]. La divisione in f r o n t e e v o l t e, se intesa

[29] Niente impedirebbe di analizzare i piedi ABA BAB, ma la sintassi del testo fa propendere decisamente per una divisione in distici (che non è però un argomento davvero conclusivo; dirimente in casi come questi, se ci fosse, sarebbe solo la melodia).

[30] «non etenim potuit in pedes dividi, cum equalitas carminum et sillabarum requiratur in pedibus inter se, et etiam in versibus inter se» (*Dve.* II xi 5).

secondo la norma dantesca, è del tutto insolita nella tradizione italiana[31]. Forse per integrare la casistica dantesca, Trissino (*Poetica*, IV div., p. 125) dice di fronte e volte *L'alta speranza che mi reca Amore* di Cino (XLVI), sebbene lo schema sia ABBA... (divisibile in piedi simmetrici), perché «per essere la seconda parte di questa stanzia volte, si può la prima senza fallo nominare fronte, come ancho la construzione dimostra».

4.1.2.6. *Canzone in stanze di fronte e sirma*

§ 190. Un tipo di canzone in stanze semplicemente bipartite in fronte e sirma[32] (nessuna delle due parti ulteriormente divisibile) è, come si è visto (§ 183), escluso da Dante per il principio che la bipartizione della stanza può essere creata solo da una ripetizione di schema in una delle due parti. Tuttavia è proprio questo il risultato, non si può dire quanto consapevolmente voluto, di una certa tendenza alla perdita della simmetria fra i piedi, e quindi all'annullamento dei piedi in una fronte indivisa, per *variatio* rispetto al tipo petrarchesco, del quale però si conserva la sirma indivisa.

Gorni 1993 [1973], p. 210 segnala quattro canzoni con fronte asimmetrica di 7 versi nelle poesie di Simone Serdini detto il Saviozzo; lo schema di una di queste, di cui si cita ad esempio la prima stanza (p. 3), fu ripreso da Giusto de' Conti in *Selva ombrosa aspra e fiera* (p. 110); lo schema è abCBAaC CDdEeFfGG (entrambe le canzoni sono di 4 stanze e congedo, ABbCcDdEE quella del Saviozzo, lo stesso senza i primi due versi, cioè aBbCcDD, quella di Giusto):

a	Verde selve aspre e fere,
b	dove cambiò sembianti
C	lei che, d'umana, angelica m'apparse!
B	quando fra le fresche erbe e' celsi canti
A	degli uccelletti e le leggiadre schere
a	vidi dolci manere
C	d'un lëopardo a lei dinanzi sparse;
C	poi quanto adorna e pellegrina farse
D	mostrò, con l'arco d'oro una saetta
d	per trarre a una cervetta,
E	ché fra due arboscelli ella era ascosa:
e	«Ahi (con voce pietosa),
F	merzé, non trar, merzé, che scarchi invano!».
f	Vedendo l'atto strano,
G	voltossi inver Dïana e disse a quella:
G	«Or che vi par di ciò, cara sorella?».

[31] Mengaldo, *Dve.*, p. 214, cita alcuni esempi provenzali: *Er'auziretz enchabalir chantars* di Giraut de Borneil, «fronte di due decasillabi maschili, due volte di tre ottosillabi [*leggi* eptasillabi]», schema (con misure indicate 'alla francese') $(a_4)b_{10}b_{10}$ $c_7d_7d_7$ $e_7f_7f_7$, e *Si per mo Sobre-totz no fos* dello stesso, «fronte di sei novenari [ottosillabi], cinque volte di due settenari [esasillabi]», schema $a_8b_8b_8c_8c_8b_8$ d_6d_6 e_6e_6 f_6f_6 e_6e_6 g_6g_6; altri esempi in nota a *Dve.* II x e xi (altro problema è se nel loro contesto letterario i testi fossero pensati come divisibili proprio in questo modo). Cfr. anche Tavoni 2011, pp. 1500-1501. Nessun esempio nel Trecento secondo Pelosi 1990.

[32] Mengaldo, *Dve.*, p. 211, cita, per i provenzali, tre testi di Aimeric de Peguilhan (nn. 25, 35, 36 dell'ed. Shepard e Chambers 1950); per la poesia italiana del Duecento, dichiara che il tipo non esiste. Per il Trecento, ne scheda 18 esempi Pelosi 1990.

A rigore di definizione dantesca, una stanza come questa è senz'altro indivisibile; tuttavia una semplice lettura del testo basta a mostrare che la stanza è concepita in due parti, l'articolazione fra le quali è suggerita dalla rima baciata dell'ottavo verso col settimo, a imitazione della *concatenatio* presente nella canzone canonica, e dal fatto che dopo questo punto di articolazione il seguito della stanza ha una struttura 'da sirma', con un seguito di rime baciate.

Sempre secondo la norma dantesca, per la quale 'divisione' implica 'ripetibilità', non 'simmetria', una fronte con simmetria speculare nella formula sillabica è indivisibile, per es. la fronte di *A quai sembianze Amor Madonna agguaglia* di Bembo (LXXIII): Ab bA A cDDCC EE; è tuttavia più che probabile che gli autori di fronti di tal genere le intendano divisibili, e che una stanza come questa sia intesa come una stanza di piedi e sirma.

4.1.2.7. *Appendice. Chiaro Davanzati*

§ 191. Come si è detto, la storia della canzone 'antica' comprende possibilità diverse rispetto alla norma rappresentata da Dante e da Petrarca. Pur nell'impossibilità di descrivere il vario sperimentalismo che nel Duecento porta alla formazione di quella norma, merita una citazione almeno un aspetto, rimasto senza seguito[33], delle ricerche metriche di Chiaro Davanzati. Si tratta di canzoni nelle quali è regolare lo schema delle rime, mentre non lo è la misura dei versi[34].

Si prenda per es. *Donna, ciascun fa canto* (IV); lo schema delle rime è sempre, per 5 stanze, abba baab bccccb, ma, tolti i versi 1-3 e 5-7 di ogni stanza, che sono sempre settenari, gli altri cambiano misura in modo irregolare da endecasillabo a settenario o viceversa, e da settenario a quinario e viceversa:

stanza	a	b	b	a	b	a	a	b	b	c	c	c	c	b
I	7	7	7	7	7	7	7	11	7	11	7	5	5	11
II	7	7	7	11	7	7	7	7	7	7	7	7	5	11
III	7	7	7	11	7	7	7	11	7	11	5	5	5	11
IV	7	7	7	7	7	7	7	7	5	7	7	7	5	7
V	7	7	7	7	7	7	7	11	5	11	5	5	7	7

Questo gioco combinatorio in cui le rime contano più della misura dei versi può andare oltre, e coinvolgere anche il numero dei versi, con il passaggio di certe rime da rime di fine verso a rime interne e viceversa. Si veda per es. *Lungiamente portai* (VI), di schema abc abc cddeedffggd; nella tavola la sottolineatura indica che le due rime appartengono allo stesso verso (la rima interna è indicata fra parentesi come d'uso):

[33] A parte qualche caso, come le ballate di Lapo Gianni (cfr. § 211.1).

[34] Cfr. le tavole metriche dell'ed. Menichetti; Contini 1986 [1961], pp. 189-190 nota che «fondamentalmente [non sempre] il numero delle rime appare costante e la variazione si attua attraverso una commutazione di endecasillabo e settenario ovvero di quinario-più-endecasillabo ed endecasillabo [mediante il passaggio da rime interne a rime esterne]».

stanza	a b c	a b c	c d	d e	e d f	f g	g d
I	7 7 11	7 7 11	(5) 11	(5) 11	5 11 11	(5) 11	7 11
II	7 7 11	7 7 11	(5) 11	(5) 11	5 11 11	7 11	7 11
III	7 7 11	7 7 11	(5) 11	(5) 11	7 11 11	7 7	7 11
IV	7 7 11	7 7 11	(5) 11	(5) 11	7 11 11	(5) 11	7 11
V	7 7 11	7 7 11	(5) 11	7 7	7 11 11	7 7	7 11

Come risultato, le stanze I e IV sono di 14 versi, le stanze II e III di 15, la stanza V di 16.

4.1.3. La stanza

§ 192. La s t a n z a i s o l a t a, dal punto di vista della struttura metrica, non differisce da una stanza di canzone. Il genere è vivo nella poesia provenzale (*cobla esparsa*, o semplicemente *cobla*), soprattutto per la poesia d'occasione, per gli scambi poetici[35], e anche per la poesia amorosa di minore impegno stilistico rispetto a quella praticata nella canzone. In Italia il genere della *cobla* provenzale è di fatto soppiantato dal sonetto; tuttavia alcuni esemplari di stanza di canzone costituiscono un piccolo, ma non irrilevante genere duecentesco che Camboni 2002 (riproposto e aggiornato in Camboni 2011) ha isolato e studiato, sotto il nome di 'canzone monostrofica', che allude allo stile elevato. Si veda *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti* di Cavalcanti (ed. De Robertis, XI), citata da Dante nel *Dve.* (II vi 6) come esempio del più alto grado di costruzione del discorso[36]. Nello schema, ABBC ABBC DEeFfGG, è da notare che il verso iniziale della sirma (v. 9) è irrelato (cfr. § 185):

> Poi che di doglia cor conven ch'i' porti
> e senta di piacere ardente foco
> e di virtù mi traggi' a sì vil loco,
> dirò com'ho perduto ogni valore.

[35] Sebbene si possa usare e si usi comunemente il nome di 'tenzone', lo scambio di *coblas*, come lo scambio di sonetti nella poesia italiana, non è la stessa cosa di una tenzone propriamente detta (*tensó*): quest'ultima dà luogo a un unico testo strutturato, composto a due o tre mani (compreso il congedo, moltiplicato per il numero degli autori), mentre nel primo caso si può parlare di 'rime di corrispondenza'. – Sulla vitalità, le funzioni e le forme della *cobla* nella poesia provenzale del primo Duecento, con particolare riferimento all'Italia, cfr. Antonelli 1989.

[36] Di una stanza della *Vita Nuova* (18 [Barbi XXVII] *Sì lungiamente m'à tenuto Amore*, schema ABBA ABBA (a)CDdCEE) Dante dice che si tratta dell'inizio di una canzone, poi lasciata interrotta, con affermazione della quale è difficile valutare la veridicità (il testo dà comunque senso compiuto; si è anche supposto che si trattasse all'origine di un sonetto, poi modificato, cfr. De Robertis ad l.). È d'altro canto più che possibile che una parte delle *coblas* provenzali facessero parte di canzoni (nel senso metrico del termine), e siano state isolate dagli allestitori delle antiche antologie ('canzonieri'); è verificabile il caso di testi trasmessi interi (o comunque in più strofe) da un manoscritto, e in una sola *cobla* (non necessariamente la prima) da un altro. In altre parole, la delimitazione del genere *cobla* comporta anche un delicato problema filologico. Per l'Italia, Camboni 2002 (e 2011) ha dimostrato che *Lo meo lontano e periglioso afanno* di Ciuccio, trascritta fra due ballate sulla c. 102r del codice Vaticano Latino 3793, già catalogata come stanza isolata, è la prima stanza di una canzone le cui altre quattro, trascritte sulla c. 102v, erano state catalogate come la canzone *Madonna, eo forziraggio lo podere.*

E dico che' miei spiriti son morti,
e 'l cor che tanto ha guerra e vita poco;
e se non fosse che 'l morir m'è gioco,
fare'ne di pietà pianger Amore.
Ma, per lo folle tempo che m'ha giunto,
mi cangio di mia ferma oppinïone
in altrui condizione,
sì ch'io non mostro quant'io sento affanno:
là'nd'eo ricevo inganno,
ché dentro da lo cor mi pass'Amanza,
che se ne porta tutta mia possanza.

4.1.4. Il discordo

§ 193. Il discordo è una forma musicale praticata dai provenzali e (con caratteristiche diverse e una diversa collocazione nel sistema dei generi lirici) dai trovieri in lingua d'oïl. In Italia ha avuto limitatissima fortuna nel periodo delle origini. Si compone di stanze ognuna delle quali presenta forme di simmetria interna, ma ha uno schema diverso dalle altre; si citano come esempio le prime due del discordo di Giacomo da Lentini (ed. Antonelli 2008, 1.5).

schema: I $a_6(a_6)b_9$, $a_6(a_6)b_9$, $a_6(a_6)b_9$; $c_6c_6d_6(d_6)e_9$, $f_6f_6g_6(g_6)e_9$, $h_6h_6i_6(i_6)e_{10}$
II $a_5a_5a_5b_5$, $b_5c_6c_5d_6$; $e_5e_5e_5f_5$, $f_5g_6g_5d_6$; $h_5h_5h_5i_5$, $i_5l_6l_5d_6$

I Dal core mi vene
che gli occhi mi tene rosata:
spesso m'adivene
che la cera ò bene bagnata,
5 quando mi sovene
di mia bona spene c'ò data

in voi, amorosa,
benaventurosa.
Però, se m'amate,
10 già non vi 'ngannate neiente,
ca pur aspetando,
in voi 'magginando,
l'amor c'aggio in voi
lo cor mi destrui, avenente;
15 ca·ss'io non temesse
ch'a voi dispiacesse,
ben m'aucideria,
e non viverïâ tormenti.

II Ca pur penare
20 è disïare,
giamai non fare
mia diletanza:
la rimembranza
di voi, aulente cosa,

25 gli ochi m'arosa
d'un'aigua d'amore.

Or potess'eo,
o amore meo,
come romeo
30 venire ascoso
e disïoso
con voi mi vedesse,
non mi partisse
dal vostro dolzore.
35 Dal vostro lato
[...] allungato,
be·ll'ò provato
mal che non salda:
Tristano Isalda
40 non amau sì forte;
ben mi par morte
non vedervi fiore.

Un discordo è metricamente il c a r i b o di Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore* (ed. Brunetti in *PCF.*, 17.3); il nome allude alla forma musicale del testo. Un altro discordo, sempre nell'ambito della Scuola siciliana, è quello di Re Giovanni, *Donna audite como* (ed. Calenda in *PCF.*, 5.1)[37].

4.1.5. La sestina lirica

§ 194. La s e s t i n a l i r i c a è il caso più illustre di trasformazione di una forma possibile della canzone provenzale in una forma fissa, grazie all'autorità prima di Dante, poi, soprattutto, di Petrarca[38]. Il primo modello è un testo di Arnaut Daniel, del quale si cita la prima strofa:

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no·m pot ges becs escoissendre ni ongla
de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;
e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja,
sivals a frau, lai on non aurai oncle,
jauzirai joi, en vergier o dins cambra[39].

La strofa, di 6 versi, di cui il primo è un heptasyllabe (corrispondente in italiano a un ottonario) e gli altri 5 décasyllabes, non contiene alcuna

[37] Sul discordo nella poesia romanza, e anche italiana, cfr. Canettieri 1995.

[38] Sulle 'ragioni' della sestina (metriche, letterarie, culturali, numerologiche...) gli studi sono numerosi: si segnalano Roncaglia 1981, Canettieri 1993, Allegretti 2002, Billy 2004; per l'Italia, in particolare, Frasca 1992, Pulsoni 1996 e 1999, Comboni 1999.

[39] Ed. e trad. Eusebi 1984, XVIII: «Il fermo volere che nel cuore mi entra non mi può scalfire becco né unghia di mettimale che perde per la sua maldicenza l'anima; e poiché non oso batterlo né con ramo né con verga, almeno furtivamente, là dove non avrò zio, godrò del piacere, in giardino o in camera».

rima al suo interno; secondo il meccanismo delle *coblas estrampas* provenzali (cfr. § 185), ogni verso trova il suo corrispondente di rima nelle strofe successive. In questo caso, lo schema è però complicato nel modo seguente:

1) le rime sono tutte parole-rima, nel senso che tutti i versi che rimano fra loro terminano con la stessa parola;

2) secondo il principio delle *coblas capcaudadas* (cfr. § 182), il primo verso di ogni strofa rima con l'ultimo della strofa precedente;

3) le parole-rima successive di ogni strofa sono prelevate dalla strofa precedente prendendo ogni volta la più lontana dall'ultima presa; in questo modo le parole-rima di ogni strofa corrispondono a quelle della precedente secondo l'ordine ultima-prima-penultima-seconda-terzultima-terza. Lo schema di successione che ne risulta si può dire 'a retrogradazione incrociata'. L'applicazione di questo schema su una strofa di sei versi fa sì che tutte le combinazioni possibili si esauriscono in sei strofe.

Alla fine, la *tornada* di tre versi del testo di Arnaut ha in rima, secondo la regola provenzale, le tre ultime parole-rima dell'ultima strofa, nell'ordine, e in più, all'interno del verso, le altre tre, sempre in ordine diretto:

I	II	III	IV	V	VI	*tornada*	
intra	cambra	arma	oncle	verja	ongla		
ongla	intra	cambra	arma	oncle	verja		
arma	oncle	verja	ongla	intra	cambra		
verja	ongla	intra	cambra	arma	oncle	(ongla)	oncle
oncle	verja	ongla	intra	cambra	arma	(verja)	arma
cambra	arma	oncle	verja	ongla	intra	(cambra)	intra

Così dunque si presenta la seconda strofa:

> Quan mi sove de la cambra
> on a mon dan sai que nulhs om non intra
> – ans me son tug plus que fraire ni oncle –
> non ai membre no·m fremisca, neis l'ongla,
> aissi cum fai l'enfas devant la verja:
> tal paor ai no·l sia prop de l'arma[40].

Questo gioco complesso entro la testura della canzone è una delle tante possibilità che si offrono alla ricerca formale di autori come Arnaut (che nei suoi testi preferisce largamente il tipo della canzone in *coblas estrampas*). Nella tradizione trobadorica successiva, la forma di *Lo ferm voler* è ripresa due volte, da Guilhem de Saint Gregori e da Bertolome Zorzi, non tanto, però, perché essi abbiano inteso farne una forma fissa, quanto perché essi riutilizzano lo schema della canzone di Arnaut in due sirventesi (come tanti altri sirventesi riutilizzano schemi preesistenti di canzone: cfr. § 64).

[40] «Quando mi ricordo della camera dove, a mio danno, so che nessuno entra – anzi tutti mi sono più che fratello o zio – non ho membro che non tremi, neppure l'unghia, così come fa il fanciullo davanti alla verga: tale paura ho di non esserle vicino all'anima».

Già diverso è il caso di Dante, autore anch'egli di una sola sestina, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (*Rime*, 41), il quale considera le canzoni di Arnaut esempi di stile imitabile, come afferma con fierezza dichiarando il proprio modello nel *De vulgari eloquentia* (II x 2). L'innovazione di Dante, decisiva per la sorte futura della forma-sestina in Italia, consiste nell'avere pareggiato la misura dei versi nella stanza, tutti endecasillabi (per Dante d'altronde l'incipit endecasillabico è un segno di stile elevato); un'innovazione meno appariscente consiste nel mancato rispetto dell'ordine delle parole-rima nel congedo (corrispondente alla libertà con cui gli italiani trattano in genere il congedo, diversamente dai provenzali). L'esempio della sestina di Dante è ripreso da Petrarca, che trasforma definitivamente il genere in una forma fissa: il *Canzoniere* ne comprende ben 9, delle quali una doppia (esaurita la rotazione delle parole-rima in 6 stanze, lo schema riprende dall'inizio per altre 6 stanze)[41]. Petrarca fornisce un solo esempio del caso, possibile, in cui la parola-rima sia inclusa, in una o in alcune delle sue occorrenze, entro un'altra parola: in *Rvf.* 30 (*Giovene donna sotto un verde lauro*), la parola *riva* nella terza stanza è inclusa in *s'arriva*. L'esempio (a testo nell'ed. Contini) è rifiutato esplicitamente da Ruscelli (p. 73 dell'ed. Occhi 1770), il quale assegna alla sestina la regola che le parole-rima siano tutte bisillabiche, e mai verbi: non si dovrebbe dunque leggere *s'arriva*, ma *s'è a riva*. La regola del bisillabismo delle parole-rima corrisponde all'uso di Petrarca e dei petrarchisti, ma non è assoluta (per il Quattrocento, si veda il trisillabo *parole* nella sestina dell'Alberti che si cita qui di seguito).

Dopo un periodo di offuscamento, la sestina conosce una nuova fortuna per iniziativa di Leon Battista Alberti e di Giusto de' Conti[42], ed entra stabilmente nel repertorio dei poeti petrarchisti della seconda metà del Quattrocento e del primo Cinquecento. Si dà come esempio del metro una sestina dell'Alberti (XII):

> Forza d'erbe, di pietre e di parole
> non porrien l'alma scioglier da quel nodo,
> col qual mi strinse Amor per farmi guerra;
> né are' tanta possanza ancora il cielo,
> ch'i' stessi sanza amari pianti un giorno,
> tant'è crudel chi è del mio cor donna.
>
> Non fu da alcun mai onorata donna
> con tanta fé, in fatti e in parole,
> a ciascun tempo non mancando un giorno,

[41] *Rvf.* 22, 30, 66, 80, 142, 214, 237, 239 e 332 (quest'ultima è una sestina doppia). La sestina di Dante è molto attiva nella memoria poetica di Petrarca, per il quale essa costituisce un tramite alla poesia di Arnaut prima di un'approfondita conoscenza diretta: cfr. Santagata 1990 [1987], in part. pp. 202-206.

[42] Cfr. Santagata 1984, p. 90: «Più che lo sperimentalismo albertiano è l'ortodossia petrarchesca del Valmontone [Giusto de' Conti] a segnare la fortuna del metro» nella seconda metà del XV secolo. Gorni 1975, p. 226, ricorda in particolare l'uso della sestina in funzione di egloga pastorale nell'*Arcadia* di Sannazaro, e la sestina doppia, «con intento di elegia», del primo libro degli *Asolani* di Bembo.

quant'è da me costei, ch'ognora il nodo
di crudeltà più strigne, perché 'l cielo
contra me s'è rivolto a farmi guerra.

Già dodici anni son visso in tal guerra,
avendo per suo amor contro ogni donna,
e 'l mondo e gli animali e tutto 'l cielo:
né fu mai chi per me pur due parole
porgesse a suplicar che 'l crudel nodo
un'ora s'allentassi o un sol giorno.

Così piango ogni notte, e poscia il giorno
comincio un'altra dispiatata guerra,
strignendo 'l cor con più tenace nodo,
e vo forte gridando: O bella donna,
ascolta le piatose mie parole!
Ella si fugge, e poi s'oscura il cielo.

Poscia che vuole Amore e ancora 'l cielo
che di merzé giamai non veggia il giorno,
e che non sieno udite mie parole,
Morte sia quella che mi tria di guerra,
che ha possanza più ch'ogni altra donna,
e rompa alfine ogni ben stretto nodo.

Scioglimi, o Morte, omai di vita il nodo,
e voglia far di me tal segno in cielo,
ch'i' mostro a dito sia da ogni donna
e sia exemplo a ciascun, la notte e 'l giorno,
acciò che chi non vuol vivere in guerra
fugga Amor sempre e sue dolze parole.

Le parole d'Amore e·ll'aspro nodo,
e·lla guerra del cielo e di mia donna
mi fa chiamar la Morte notte e giorno.

§ 194.1. Si imparenta con la sestina lirica, da cui però è distinta, la *canzone ciclica* di Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna* (*Rime*, 42), cui si è dato anche il nome di *sestina doppia* (ambiguo con il caso di *Rvf.* 332, che ripete lo schema della sestina per una seconda serie di 6 stanze). Le stanze sono 5, di 12 endecasillabi; le parole-rima sono anch'esse cinque, A = *donna*, B = *tempo*, C = *luce*, D = *freddo*, E = *petra*. Di stanza in stanza, l'ultima rima diventa la prima, le altre seguono nello stesso ordine. Schema: 1ª stanza ABA ACA ADD AEE; 2ª EAE EBE ECC EDD; 3ª DED DAD DBB DCC; 4ª CDC CEC CAA CBB; 5ª BCB BDB BEE BAA. Questa forma è stata ripresa fra Tre e Quattrocento, con variazioni, da Cino Rinuccini (cfr. Balbi 1993 e 1995).

4.1.6. La terzina lirica

§ 195. Si collega per il meccanismo alla sestina (ma ebbe vita breve e molto limitata) la forma che si può dire t e r z i n a l i r i c a[43], praticata nel Quattrocento in ambienti in cui è vivo l'uso della sestina (prima che essa diventi veramente di moda): Antonio da Montalcino, Gianotto Calogrosso da Salerno, Alessandro Sforza signore di Pesaro (gli ultimi due entrambi in relazione con il primo). Lo schema è quello della sestina, con la riduzione a 3 dei versi per strofa e quindi delle parole-rima, e del congedo a un solo verso; i dieci versi, endecasillabi, si dispongono dunque in forma ABC CAB BCA X (dove X contiene le tre parole rima, una delle quali in uscita di verso). Leon Battista Alberti ha anch'egli un testo di questo genere, ma con una diversa forma di rotazione delle rime (AbC BcA CaB (a)BC), i versi centrali di strofa settenari, e il congedo di due versi[44]:

– Le chiome ch'io adorai nel sancto LAURO
MI NAscondi in bel velo,
candida mia angioletta in veste bruna.

– Poi che le chiome mi coperse il velo,
sempre fu l'aër bruna,
e scolorito chi ancor ama il lauro.

– In veste ALBA TI STAvi, non in bruna,
quando adorai il lauro
e scorsi el sol, che spiande or sotto il velo.

– Le chiome e·LAURO – MI NAsconde il velo,
che stringe a dolorarmi in veste bruna.

4.1.7. Fortuna della canzone antica

4.1.7.1. *Forme della canzone antica dopo il Cinquecento*

§ 196. Come si è accennato al § 93, la canzone antica post-cinquecentesca, e già tardo-cinquecentesca, conosce forme 'irregolari', nelle quali l'architettura petrarchesca della stanza è rispettata solo parzialmente, o non lo è affatto. Campanella chiama 'madrigali' le stanze delle sue canzoni filosofiche[45], sia che abbiano uno schema regolare, sia che non l'abbiano, forse (ma è solo un'ipotesi) alludendo al madrigale come struttura di endecasillabi e settenari. Per es. *Illustra, o Primo senno, il senno mio* (in cui si possono individuare piedi di simmetria speculare: ABc cBA defEDfD); *Udite, amanti, il mio cantar. Sempr'era* (in cui si possono individuare piedi regolari di tre endecasillabi: ABC BAC DCEeeDD-FGFG); *A te tocca, o Signore* (con strofa da canzone-ode: abacdBdcceE). Non

[43] Uno studio esauriente è offerto da Carrai 1983-84, che sottolinea la vicinanza tra questo genere e il madrigale.

[44] L'allestimento testuale è quello di Carrai, p. 40, con la struttura dialogica del discorso da lui individuata. Le lettere maiuscole evidenziano il nome LAUROMINA della donna e AL(berti) BATISTA dell'autore, intessuti nel testo.

[45] Cfr. Favaro 2006, pp. 60-66, che ritiene interessante il rinvio ad alcune canzoni o canzonette della *Lira* di Marino proposto da Sacchi 2000.

ammettono una divisione regolare le stanze di alcune canzoni di Vincenzo Filicaia, per es. *E fino a quando inulti* («Sopra l'assedio di Vienna», del 1684, 10 stanze aBa CBc A dEeDd FF)[46]. Nella canzone di Eustachio Manfredi *Donna, ne gli occhi vostri* (del 1700; *LS.*, p. 73) i tre distici finali della stanza sono una forma di sirma, prima della quale è individuabile una *concatenatio*; la fronte si individua perché incorniciata da due rime a/A, ma non è divisibile (schema abCBDCcdA a eeFfGG):

Donna, ne gli occhi vostri
tanta e sì chiara ardea
maravigliosa, altera luce onesta,
ch'agevolmente uom ravvisar potea
quanta parte di cielo in voi si chiude
e seco dir: Non mortal cosa è questa.
Ora si manifesta
quell'eccelsa virtude
nel bel consiglio che vi guida a i chiostri.
Ma perché i sensi nostri
son ciechi incontro al vero,
non lesse uman pensiero
ciò che dicean que' santi lumi accesi:
io li vidi e gl'intesi
mercé di chi innalzommi, e dirò cose
note a me solo e al vulgo ignaro ascose.

Nella canzone di Ludovico Savioli Fontana *Per il passaggio in Ispagna di Carlo Terzo* (del 1759; *LS.*, p. 374), la presenza di due piedi di tre versi all'inizio della stanza è suggerita dalla sintassi, e dalle rime a/A e C che li incorniciano; i due piedi non sono però regolari, perché il primo comincia con un settenario e il secondo con un endecasillabo. Inoltre ben cinque rime sono irrelate (schema aBC ADC efGFhih, senza *concatenatio*; B, D, e, G, i irrelate):

Da le porte vermiglie,
a' rosati destrier sferzando il dorso,
lieta a spettacol novo uscia l'Aurora;
e per lo vasto mar le ardite figlie
d'ibera selva a le paterne piagge
pronte volgean la fortunata prora.
Al sepolcro ove giace
la dolente sirena
lamentavan le ninfe, e i dii del loco
mesti piangean su la deserta arena;
e a le note dogliose,
onde sonavan l'acque,
Capri e Ateneo rispose.

[46] Così anche l'altra di uguale schema «Per la vittoria degl'Imperiali e de' Polacchi sopra l'esercito turchesco» (1685) *Le corde d'oro elette*, e la canzone «Alla S.R. Maestà di Giovanni III re di Polonia» *Re grande e forte, a cui compagne in guerra*, 15 stanze ABbC BcAC dEeDd FF.

L'aspetto estremo di questa sperimentazione (in senso formale, non cronologico) è costituito dalle c a n z o n i a s e l v a di Alessandro Guidi[47], in stanze diverse una dall'altra per dimensione, alternanza di endecasillabi e settenari e schema di rime, e libertà di lasciare rime irrelate. Formalmente, ci si potrebbe riferire piuttosto che alla canzone petrarchesca al discorso libero di endecasillabi e settenari rappresentato dal madrigale (chiamato in causa, come si è visto, da Campanella); ma l'elaborazione retorica dello stile mostra che l'intendimento è di formare stanze libere sì, ma di canzone 'illustre'[48].

§ 197. Si collegano con la sperimentazione sei-settecentesca citata di stanze irregolari gli schemi delle prime canzoni leopardiane: caratterizzate da stanze ampie, complesse e non divisibili, con schemi difficilmente percepibili senza un'attenta analisi 'sulla carta', e con rime irrelate che tendono ad aumentare da un testo all'altro. Leopardi mantiene l'uguaglianza nel numero di versi tra le diverse stanze, ma in *All'Italia* e in *Sopra il monumento di Dante* (entrambe del 1818) alterna due schemi diversi, uno per le strofe dispari e uno per le strofe pari. Si veda per es. *All'Italia*, in stanze di 20 versi il cui schema è nelle stanze dispari ABcdABCeFGeFHGIhlMiM, e in quelle pari AbCDaBDEFgEfHgIHLMiM: punti di riferimento visibili della struttura metrica sono in sostanza solo le riprese di rime ABc...ABC ed eF...eF, che nelle stanze pari si riducono a Ab...aB ed EF...Ef, e la clausola costante MiM (si cita la prima stanza):

> O patria mia, vedo le mura e gli archi
> e le colonne e i simulacri e l'erme
> torri de gli avi nostri,
> ma la gloria non vedo,
> non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi
> i nostri padri antichi. Or fatta inerme,
> nuda la fronte e nudo il petto mostri.
> Oimè quante ferite,
> che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
> formosissima donna! Io chiedo al cielo
> e al mondo: dite dite;
> chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
> che di catene ha carche ambe le braccia;
> sì che sparte le chiome e senza velo
> siede in terra negletta e sconsolata,
> nascondendo la faccia
> tra le ginocchia, e piange.
> Piangi, che ben hai donde, Italia mia,
> le genti a vincer nata
> e nella fausta sorte e nella ria.

In altri casi, invece, il riferimento alla forma petrarchesca è più visibile; i primi 6 versi di *Nelle nozze della sorella Paolina* (aBCABC) e di *A un vincitore nel pallone* (abCBAC), due testi del 1821, possono corrispondere ai piedi di una canzone regolare nello schema delle rime, anche se non nella formula sillabica. Nel

[47] Si vedano le tre canzoni, dell'ultimo decennio del Seicento, edite in *LS.*, pp. 5, 14, 20: *Gli Arcadi in Roma*, *La promulgazione delle leggi d'Arcadia*, *La fortuna*.

[48] Per un altro esempio di questo modo di costruire la canzone si veda *La notatrice* di Tommaso Crudeli (*LS.*, p. 204).

Bruto minore, dello stesso anno, è invece più forte la tendenza alla rima irrelata: in stanze di 15 versi, rimano fra loro soltanto il 3° col 5°, il 9° col 12° e gli ultimi due. Nelle stanze di 19 versi di *Alla Primavera* (1822), rimano fra loro solo il 2° col 5°, l'8° col 10°, il 14° col 17° e gli ultimi due. La stanza non è libera, perché lo schema definisce le irrelate in posizione costante, ma il numero di queste ultime fa sì che l'elemento più importante sia il distico che funge da limite di stanza; con l'esito estremo in questo senso dell'*Ultimo canto di Saffo*, in stanze di 18 versi, di cui 16 endecasillabi irrelati e una clausola di settenario + endecasillabo a rima baciata (si cita la prima stanza):

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; oh dilettose e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
quando per l'etra liquido si volve
e per li campi trepidanti il flutto
polveroso de' Noti, e quando il carro,
grave carro di Giove a noi sul capo,
tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
natar giova tra' nembi, e noi la vasta
fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
fiume alla dubbia sponda
il suono e la vittrice ira dell'onda.

Si è detto (§ 103) che con la canzone libera, quella che propriamente si dice canzone l e o p a r d i a n a, Leopardi immette nella tradizione della canzone, alla fine di un complesso percorso sperimentale, le forme del discorso libero di endecasillabi e settenari proprie del madrigale cinquecentesco, del dramma pastorale, del melodramma, dell'idillio. La prima canzone libera è *A Silvia*, del 1828. Resta fisso, in quest'ultima, che l'ultimo verso di ogni stanza sia un settenario non irrelato, il cui compagno di rima è però un verso in posizione variabile (si interpongono un verso nella prima, quarta e sesta stanza, 5 nella seconda, 3 nella terza e quinta). Si citano le prime due stanze:

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?

Sonavan le quiete
stanze e le vie dintorno,
al tuo perpetuo canto,
allor che all'opre femminili intenta

sedevi, assai contenta
di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
così menare il giorno.

In altre canzoni libere, l'ultimo verso di ogni stanza è un endecasillabo non irrelato (per es. *Il passero solitario*, il *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio* e altre). La dimensione della stanza, variabile, è però data solo dal movimento del discorso, come variano liberamente l'alternanza degli endecasillabi e settenari (significativo però che queste siano le uniche misure ammesse), la disposizione delle rime, il numero e la posizione dei versi irrelati.

4.1.7.2. *Riprese moderne della canzone petrarchesca*

§ 198. La canzone petrarchesca regolare è ancora ripresa da Carducci (cfr. § 104) e per ultimo da D'Annunzio; in *Elettra*, *Per la morte di Giuseppe Verdi* ripete lo schema di *Rvf.* 128 (AbC BaC cDEeDdfGfG, come *Rvf.* 128, *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*):

Si chinaron su lui tre vaste fronti
terribili, col pondo
degli eterni pensieri e del dolore:
Dante Alighieri che sorresse il mondo
in suo pugno ed i fonti
dell'universa vita ebbe in suo cuore;
Leonardo, signore
di verità, re dei dominii oscuri,
fissa pupilla a' rai de' Soli ignoti;
il ferreo Buonarroti
che animò del suo gran disdegno in duri
massi gli imperituri
figli, i ribelli eroi
silenziosi onde il Destino è vinto.
Vegliato fu da' suoi
fratelli antichi il creatore estinto.

4.1.7.3. *Riprese moderne della sestina*

§ 199. Il fascino della sestina giunge fino ai moderni, al di là delle riprese di gusto archeologico o filologico di Carducci (*Notte di maggio*, in *Rime nuove*) e di D'Annunzio (*Sestina della lontananza*, nell'*Isottèo*). Sestine hanno composto fra gli altri Ungaretti e Fortini (*Sestina a Firenze*, in *Poesia e errore*); del primo si veda il *Recitativo di Palinuro* (nella *Terra promessa*):

Per l'uragano all'apice di furia
Vicino non intesi farsi il sonno;
Olio fu dilagante a smanie d'onde,
Aperto campo a libertà di pace,

Di effusione infinita il finto emblema
Dalla nuca prostrandomi mortale.

Avversità del corpo ebbi mortale
Ai sogni sceso dell'incerta furia
Che annebbiava sprofondi nel suo emblema
Ed, astuta amnesia, afono sonno,
Da echi remoti inviperiva pace
Solo accordando a sfinitezze onde.

Non posero a risposta tregua le onde,
Non mai accanite a gara più mortale,
Quanto credendo pausa ai sensi, pace;
Raddrizzandosi a danno l'altra furia,
Non seppi più chi, l'uragano o il sonno,
Mi logorava a suo deserto emblema.

D'àugure sciolse l'occhio allora emblema
Dando fuoco di me a sideree onde;
Fu, per arti virginee, angelo in sonno;
Di scienza accrebbe l'ansietà mortale;
Fu, al bacio, in cuore ancora tarlo in furia.
Senza più dubbi caddi né più pace.

Tale per sempre mi fuggì la pace;
Per strenua fedeltà decaddi a emblema
Di disperanza e, preda d'ogni furia,
Riscosso via via a insulti freddi d'onde,
Ingigantivo d'impeto mortale,
Più folle d'esse, folle sfida al sonno.

Erto più su più mi legava il sonno,
Dietro allo scafo a pezzi della pace
Struggeva gli occhi crudeltà mortale;
Piloto vinto d'un disperso emblema,
Vanità per riaverlo emulsi d'onde;
Ma nelle vene già impietriva furia.

Crescente d'ultimo e più arcano sonno,
E più su d'onde e emblema della pace
Così divenni furia non mortale.

4.2. Il sonetto

4.2.1. Caratteri generali, terminologia, origini

§ 200. Il termine s o n e t t o è la trasposizione italiana del provenzale *sonet*, e in origine designa in senso proprio una melodia (diminutivo di *so* 'suono, melodia'), e quindi un testo atto ad essere cantato, o più semplicemente, per traslato, un testo di minore impegno rispetto ad una can-

zone (qualcosa di parallelo all'uso di 'canzonetta' accanto a 'canzone'). La forma metrica designata con questo nome, tuttavia, nasce in Italia, e i soli tre esempi in provenzale sono opera di poeti italiani (due di Dante da Maiano, uno di Paolo Lanfranchi di Pistoia). Il sonetto è presente nella tradizione della poesia italiana fin dalle origini, precisamente fin dalle prime prove della Scuola siciliana, e in particolare fin dall'attività di Giacomo da Lentini, al quale se ne attribuisce con buona probabilità l''invenzione', ed è frequentissimo poi in tutta la storia della poesia italiana, persistendo anche nel Novecento, in piena versificazione libera, con nuove punte d'interesse nell'ultima parte del secolo; dalla letteratura italiana è stato imitato (in forme variamente modificate) nelle principali letterature europee[49].

La forma normale del sonetto, alla quale si possono ricondurre tutte le varianti possibili, è un testo di 14 endecasillabi, diviso in due parti, la prima di 8, la seconda di 6 versi. Poiché Dante non giunge nel *Dve.* a occuparsi del sonetto, i primi trattatisti a parlarne sono Francesco da Barberino (*Doc. Am.*, III, pp. 146-147)[50] e Antonio da Tempo (*Summa*, VI-XXXIV). Entrambi analizzano la prima parte in quattro distici, che Francesco da Barberino chiama *pedes*, e Antonio da Tempo *copulae*; ma quest'ultimo chiama *pedes* globalmente la prima parte, e *pes* ogni singolo verso di essa (cfr. § 182n; anche Antonio Pucci, nell'*Arte del dire in rima*, una corona di dodici sonetti sul sonetto, chiama *piede* il verso: «Fammi di piè quattordici il sonetto», II, 1, ma non indica alcun tipo di divisione in parti)[51]. Lo schema di rime più antico di questa prima parte è ABABABAB (articolato per lo più in distici ben riconoscibili nella struttura retorica e sintattica); più tardi, nel corso del Duecento e soprattutto con lo Stil nuovo, si afferma lo schema ABBA ABBA. Quest'ultimo suggerisce una divisione in due quartine, ma come effettivamente sia pensata dagli autori la struttura dei primi otto versi, e come ciò evolva nel tempo, è questione più complessa: Camboni 2011, cap. 3, a cui si rinvia, dimostra che per Petrarca vale ancora, dal punto di vista dell'articolazione metrica, la divisione antica in quattro distici, a prescindere dallo schema. Nel tempo, però, è la divisione in due quartine quella che si impone. Variazioni di schema nella prima parte sono possibili, ma molto rare; per es. Cavalcanti ha una volta lo schema ABBB BAAA (*L'anima mia vilment'è sbigottita*,

[49] Tra i numerosi studi dedicati al sonetto è ancora importante, anche se invecchiata sotto vari aspetti (per es. per quanto riguarda le ipotesi sulle origini), la descrizione della morfologia due-trecentesca di Biadene 1888; per un sintetico quadro d'insieme cfr. Gorni 1993, pp. 63-84.

[50] Per la difficile interpretazione della descrizione del sonetto da parte di Francesco da Barberino cfr. Camboni 2011, cap. 2 (già in Camboni 2008).

[51] Gidino da Sommacampagna (pp. 69-74) si scosta da Antonio da Tempo intendendo *piede* nel senso di 'quartina': «E li quatro primi versi fanno lo primo piede delo soneto»; «E li quatro sequenti versi... fanno lo secondo piede»; «E li tri seguenti versi... fanno la prima volta»; «E li quatro ultimi versi... fanno la seconda volta» (nell'ultima cit. si parla del sonetto *duplice*). A p. 78 la divisione in distici dei piedi («ogni copula de li piedi») riemerge nella descrizione del sonetto 'caudato' (con coda di quinario o quaternario dopo ogni distico della prima parte e dopo ogni terzina della seconda).

VII)[52], Petrarca due volte lo schema ABAB BABA (*Rvf.* 260 e 279), una volta ABAB BAAB (*Rvf.* 295).

La seconda parte del sonetto è analizzata in due terzine, che Francesco da Barberino chiama *mutae*, e Antonio da Tempo chiama *voltae*. Il termine *muta* è già in un sonetto di Cecco Angiolieri rivolto a Dante[53]. Gli schemi di rime più frequenti nel sonetto antico sono CDE CDE e CDC DCD. Le variazioni sulle rime della seconda parte sono molto più normali di quelle sullo schema della prima. Il tipo più frequente in Petrarca, dopo i due citati, è CDE DCE; altre forme praticate sono CDE EDC[54], CDC CDC[55], CDD DCC[56]; si possono considerare legittime tutte le combinazioni possibili di 2 o 3 rime che non lascino versi irrelati, anche se la maggior parte delle varianti sono rare, e la scelta dei tipi possibili non è casuale, ma segue correnti di gusto variabili nel tempo e negli ambienti[57].

§ 201. Modernamente la prima parte del sonetto si dice o t t a v a, o anche 'ottetto' (per evitare la confusione con l'ottava rima), oppure 'fronte', per analogia con la prima parte della stanza della canzone; la seconda parte si dice s e s t i n a, o anche 'sestetto' (sempre per evitare omonimie), o anche 'sirma', per analogia con la seconda parte della stanza della canzone.

L'analogia terminologica corrisponde all'opinione più volte avanzata, e non più dubitabile dopo lo studio di Antonelli 1989, che il sonetto sia in realtà una stanza di canzone[58], che cioè sia una forma fissa affermatasi all'interno del genere

[52] Un'analisi metrica di questo sonetto in Camboni 2011, cap. 3.

[53] *Dante Allaghier, Cecco, tu' serv'amico*, *PD.* II, p. 385; secondo Contini è del 1291-1292 «o poco oltre». Anche il sonetto di Pieraccio Tedaldi sul sonetto cit. da Elwert 1973, p. 128, distingue «quattro piè» e «dua mute».

[54] 10 sonetti in Cavalcanti, cfr. De Robertis 1986, p. 16.

[55] Per es. nel primo sonetto della *Vita Nuova*.

[56] Per es. Dante, *Rime* 33.

[57] Sulla molteplicità delle forme del sonetto due-trecentesco si veda Biadene 1888. Per una dimostrazione dell'importanza di analisi che tengano conto delle tendenze principali nella costruzione delle terzine si veda Santagata 1984 sul sonetto tre-quattrocentesco. Santagata osserva che nel sonetto del Trecento sono «abbastanza diffuse» le terzine il cui schema comporti una o due rime baciate, mentre Petrarca manifesta una tendenza contraria; tra XIV e XV secolo, invece, le rime baciate sono evitate (un solo schema CDC DEE nel Serdini, mentre «nessuna rima baciata si riscontra nelle rime di Buonaccorso, di Giusto, del Tinucci, di Rosello, di Davanzati») (p. 81). Lo schema alternato (CDC DCD) domina nel Trecento nei sonetti del Pucci, e nel Quattrocento seguita a dominare nella produzione comico-realistica (p. 83); nella seconda metà del Quattrocento, «a Napoli già a partire dagli anni Cinquanta, lo schema a due rime alternate ritorna ad essere l'incontrastato dominatore in quasi tutti i centri poetici della penisola» (p. 84). Invece, Giusto de' Conti è il caposcuola di una corrente che predilige le terzine su tre rime, soprattutto gli schemi CDE CDE e CDE DCE; seguono questa tendenza «quasi tutti i rimatori feltresco-romagnoli, dal vecchio Malatesta al Palmari, da Antonio da Montalcino all'Almerici» (p. 86).

[58] Non è probante, data la possibile ambiguità dell'interpretazione, ma fa pensare il sonetto di Cecco Angiolieri, *Di tutte cose mi sento fornito*, che si conclude dicendo «Gli altri disagi non conto, signori, / ché troppo serebbe lunga la stanza...» (12-13), dove è verosimile interpretare 'perché sarebbe troppo lungo il soffermarsi (su questo argomento)', ma non si può escludere che con *stanza* Cecco intenda proprio il suo sonetto.

della stanza isolata, corrispondente alla *cobla esparsa* provenzale. Data l'evidente bipartizione della sestina (che risulta dalla sintassi del sonetto delle origini, dalla disposizione grafica dei sonetti nei manoscritti antichi, da una parte degli schemi di rime più diffusi), il tipo di stanza a cui fare riferimento sembra essere quella quadripartita di piedi e volte; se si analizza la stanza di *Donne ch'avete intelletto d'amore* di Dante (*VN.* 10 [Barbi XIX]) in piedi e volte anziché in piedi e sirma (ABBC ABBC CDD CEE anziché ABBC ABBC C DDCEE) si ottiene in effetti una forma molto simile al sonetto. L'obiezione ovvia è che nel sonetto delle origini l'ottava non è bipartita: l'andamento sintattico è per lo più binario, non quaternario, i manoscritti antichi dispongono i versi dell'ottava a due per riga, suggerendo piuttosto la divisione in distici, e il senso della bipartizione suggerita dal tipo ABBA ABBA (ma cfr. sopra al § 200) non si è nemmeno ancora imposto alla coscienza metrica dei trattatisti del primo Trecento[59]. Non ha invece valore l'obiezione di Wilkins 1959 basata sull'idea che la *cobla esparsa* provenzale sia un genere tardo: essa è anzi coltivata da poeti che interagiscono certamente con la formazione della poesia dei Siciliani (come ha dimostrato Antonelli 1989)[60].

È un fatto che, nel sistema dei generi, il sonetto ricopre le funzioni della *cobla esparsa*, come risulta anche dallo studio di Montagnani 1986, pure critica nei confronti dell'accostamento fra sonetto e stanza di canzone: in particolare questo è all'origine il metro principale delle tenzoni esplicite (testi a più mani, risultanti dall'unione di sonetti di più autori) o implicite (scambi o proposte di scambi di sonetti su un argomento). Inoltre (come osserva Elwert 1973, p. 126) lo stesso uso antico (ma per la verità non originario) di variare la struttura del sonetto (per es. col sonetto doppio, cfr. § 205) mostra che esso è sentito come una stanza; così anche il fatto che del sonetto è possibile un uso come strofa vera e propria (per es. nel *Fiore*, cfr. § 71).

Probabilmente è invece errata l'idea che, se il sonetto è una stanza di canzone, esso debba forzatamente rientrare nella descrizione dantesca della stanza; lo spazio aperto all'inventiva metrica dei poeti era certamente maggiore. Il concetto di 'invenzione', in questo caso, è tanto più valido in quanto tale invenzione avviene in presenza di un punto di riferimento nel genere letterario della *cobla* (cioè del testo lirico breve non strofico), e in un ambiente ristretto nel quale una forma nuova ha probabilità di essere ripetuta e di consolidarsi. In questo stesso ambiente anche la stanza della canzone strofica attraversa una fase di sperimentazione; Santagata 1989 [1979], pp. 79-127 ha mostrato come il gioco complesso di elementi

[59] Antonelli 1989 ha però dato una dimostrazione convincente dei riferimenti culturali e dei meccanismi combinatori che possono essere intervenuti nella costruzione di una fronte ABABABAB da parte di Giacomo da Lentini.

[60] È invece molto più tardo del sonetto lo strambotto, al quale, come Biadene 1888, Wilkins 1959 vuole ricondurre la forma del sonetto. L'argomentazione di Wilkins è filologicamente immetodica: «La conclusione che l'ottava del sonetto sia derivata dalla *canzuna* [nome siciliano dello strambotto] di otto versi è davvero così inevitabile da costituire in sé una prova convincente del fatto che la *canzuna* esisteva al tempo di Federico [II]. È certamente vero che non si può dimostrare che alcuna *canzuna* esistente risalga a una data così precoce; ma l'assenza di una tale prova non può in nessun modo costituire una base ragionevole per dedurne che la *canzuna* a quel tempo non esisteva. È invece perfettamente possibile che una forma popolare sia esistita al tempo di Federico senza essere registrata per un periodo successivo molto lungo» (p. 33). Sia Wilkins con lo strambotto, sia Antonelli con la *cobla* hanno in comune il problema di giustificare la forma della seconda parte del sonetto, divisa in due terzine. In particolare, se si tratta di una sirma, il tipo CDE CDE si spiega con la duplicazione di un modulo ternario, ma lo stesso principio di duplicazione dovrebbe dare CDC CDC, non CDC DCD, che invece è normale fin dalle origini.

retorici che nel sonetto dei Siciliani segnano la distinzione tra ottava e sestina, e insieme marcano la connessione fra le due (una dimensione retorica del sonetto scoperta da Menichetti 1975), trovi corrispondenza in una parte rilevante delle canzoni dei Siciliani all'interno della stanza, nel passaggio dai piedi alla sirma o alle volte. Questa omologia (della quale Santagata sottolinea il carattere retorico, non metrico) è un ulteriore elemento di sovrapposizione fra sonetto e stanza di canzone, anche se il sonetto si è subito costituito come forma fissa autonoma, e ha mantenuto tale carattere in tutta la tradizione italiana.

Nel campo di variabilità della *cobla* Larson 2000 [ma 2001], p. 112, ha recentemente mostrato come essa possa giungere a un esito vicinissimo alla forma del sonetto, indicando in un testo di Sordello «quanto di più simile... a un sonetto, nonostante il diverso schema rimico, che si possa trovare nella poesia provenzale prima di Paolo Lanfranchi e Dante da Maiano» (prima cioè che autori italiani rifacessero episodicamente il sonetto in provenzale). Il testo in questione non è databile e non dovrà essere visto come un antecedente del sonetto, ma è altrettanto improbabile che si tratti di una ripresa provenzale del sonetto già sperimentato dai Siciliani (i due toscani citati dimostrano quanto sarebbe stato facile, in questo caso, rifarlo tale e quale). Resta inoltre aperto il problema se si tratti davvero di un testo completo (come però è molto probabile); ma l'indicazione è davvero importante dal punto di vista tipologico:

Dompna valen, saluz e amistaz,
e tot qan pot de plaiser e d'onor
vos manda sel, ses cor galiador,
qe vostre hom es et a vos s'es donaz.
Vos qer merceis, qomandar li dignas
vostre plaiser e tot qant vos bon sia,
qar vostre hom sui e per vostre m'autrei,
e tot qan vos amaz, am e soblei.

E qer merceis a vostra[s] dignitas,
al gran saber, a la fina beutaz,
qe mi dignas tenir per servidor
asci cum sel q'es vostre domnegaz;
qar, per ma fe, tan vos am e golei
cum las clartas des oil[z] ab cui eu vei[61].

[61] Ed. Boni 1954, XXXIII; trad. Boni (modificata – in corsivo – secondo la proposta di Larson): «Valente donna, saluti ed espressioni di amicizia, [augurandovi] tutto il piacere e l'onore che può, vi manda, senza cuore ingannatore, colui che è vostro vassallo e si è donato a voi; *vi chiedo pietà*, [*pregandovi che*] *gli vogliate comandare* ciò che vi piace e tutto ciò che vi sia gradito, poiché io sono vostro *uomo ligio* e mi dono a voi come cosa vostra e amo e supplico tutto ciò che voi amate. E chiedo mercé alla vostra dignità, al [vostro] grande senno, alla [vostra] perfetta bellezza, [pregando] che vi degniate di tenermi per servitore, così come colui che è vostro vassallo; poiché, in fede mia, io vi amo e vi desidero ardentemente così come la luce degli occhi con cui vedo». Schema (tutti décasyllabes) ABBAAC'DD AABADD. Un argomento metrico a favore dell'unità del testo (non una prima *cobla* seguita da una seconda mancante di due versi alla fine, appartenenti ad un testo strofico) è dato non solo dal diverso schema delle serie 1-8 e 7-14, ma anche dal fatto che il sesto verso è femminile nella prima serie e maschile nella seconda (mentre in un testo strofico le uscite dei versi che occupano lo stesso posto nelle diverse *coblas* si devono corrispondere). Nemmeno si può trattare di una *cobla* con una lunga *tornada* (i versi 7-14 dovrebbero avere lo stesso schema dei vv. 3-8). Si noti inoltre che il v. 9 riprende un sintagma

Recentemente la discussione sull'origine del sonetto è ripresa con grande vivacità; dopo Avalle 1990, che già dedica grande attenzione agli aspetti aritmetici e numerologici della forma, un'interpretazione numerologica 'forte' è stata data da Pötters 1998 e approvata da Brugnolo 1998 e 1999[2]; una diversa (e culturalmente più interessante) interpretazione dello stesso tipo è poi venuta da Desideri 2000. Qualche dubbio sul fatto che il sonetto fosse una forma tipicamente non musicale (come normalmente si ritiene, cfr. in particolare Brugnolo 1995) è espresso in Beltrami 1999 (alcune obiezioni in Colussi 2001[2]).

4.2.2. Forme principali del sonetto semplice

§ 202. I due tipi fondamentali del sonetto delle origini possono essere esemplificati con due sonetti di Giacomo da Lentini, che fanno parte della tenzone con l'Abate di Tivoli (e documentano quindi l'uso del sonetto in funzione di un discorso più ampio, che si forma con il dialogo di due o più poeti)[62]. Il primo (ed. Antonelli 2008, 1.18b) presenta lo schema ABABABAB CDE CDE[63]:

> Feruto sono isvarïatamente:
> Amore m'ha feruto, or per che cosa?
> Per ch'io vi saccia dir lo convenente
> di quelli che del trovar no ànno posa:
> ca dicono in lor ditto spessamente
> ch'amore à in sé deïtate inclosa,
> ed io sì dico che non è neiente,
> ca più d'un dio non è né essere osa.
> E chi lo mi volesse contastare,
> io li lo mostreria per *quia* e quanto,
> come non è più d'una deïtate.
> In vanitate non voglio più stare:
> voi che trovate novo ditto e canto,
> partitevi da ciò, che voi peccate.

Lo schema del secondo (1.18d) è ABABABAB CDC DCD:

> Cotale gioco mai non fue veduto,
> ch'aggio vercogna di dir ciò ch'io sento,
> e dottone che non mi sia creduto,
> però ch'ogn'om ne vive a scaltrimento;
> pur uno poco sia d'amor feruto
> sì si ragenza e fa suo parlamento,

della parte precedente (*qer merceis*), in modo tipologicamente analogo alle riprese dalla sestina all'ottava del sonetto studiate da Menichetti 1975 (cfr. *supra* nel testo).

[62] La tenzone si compone dei seguenti testi: Abate di Tivoli, *Ai deo d'amore, a te faccio preghera* (18a); Giacomo da Lentini, *Feruto sono isvarïatamente* (18b); A. di T., *Qual om riprende altrui spessamente* (18c); G. da L., *Cotale gioco mai non fue veduto* (18d); A. di T., *Con vostro onore facciovi uno 'nvito* (18e).

[63] Nelle citazioni di sonetti completi si mantiene la divisione grafica (con spazi bianchi o rientri) tra le varie parti adottata dagli editori.

e dice: «Donna, s'io non aggio aiuto,
io me 'nde moro, e fonne saramento».
    Però gran noia mi fanno menzonieri,
sì 'mprontamente dicon lor menzogna,
ch'eo lo vero dirialo volontieri;
    ma tacciolmi, che no mi sia vergogna,
ca d'onne parte amor ò '· pensieri
ed entra '· meve com'agua in ispogna.

A esempio del tipo di ottava prevalente dallo Stil nuovo in poi, ABBA ABBA, si cita un sonetto di Guido Cavalcanti, che nella sestina presenta il terzo fra gli schemi più diffusi, CDE DCE (XII):

Perché non fuoro a me gli occhi dispenti
o tolti, sì che de la lor veduta
non fosse nella mente mia venuta
a dir: «Ascolta se nel cor mi senti»?

Ch'una paura di novi tormenti
m'aparve allor, sì crudel e aguta,
che l'anima chiamò: «Donna, or ci aiuta,
che gli occhi ed i' non rimagnàn dolenti!

Tu gli ha' lasciati sì, che venne Amore
a pianger sovra lor pietosamente,
tanto che s'ode una profonda voce

la quale dice: – Chi gran pena sente
guardi costui, e vederà 'l su' core
che Morte 'l porta 'n man tagliato in croce –».

Si aggiunge un esempio di sonetto petrarchesco, di schema ABBA ABBA CDE CDE (*Rvf.* 6):

Sì travïato è 'l folle mi' desio
a seguitar costei che 'n fuga è volta,
et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
vola dinanzi al lento correr mio,

che quanto richiamando più l'envio
per la secura strada, men m'ascolta:
né mi vale spronarlo, o dargli volta,
ch'Amor per sua natura il fa restio.

Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie,
i' mi rimango in signoria di lui,
che mal mio grado a morte mi trasporta:

sol per venir al lauro onde si coglie
acerbo frutto, che le piaghe altrui
gustando affligge più che non conforta.

4.2.3. Varianti del sonetto

§ 203. Nel Duecento e ancora nel Trecento la forma breve del sonetto è un campo privilegiato di sperimentazione metrica; a ciò corrisponde la cura con la quale Antonio da Tempo ne distingue le varianti di struttura, di lingua e di elaborazione retorica. Nella *Summa* sono descritte 16 forme di sonetto[64].

Il *sonetus simplex* (capp. VI-XI) è quello con ottava ABBA ABBA (*cruciatus*), che Antonio considera il tipo normale (*consuetus*), e sul quale egli esemplifica le possibilità di variazione degli schemi delle terzine. Il tipo con ottava ABABABAB è detto *sonetus dimidiatus* (XVI). Il *sonetus continuus* (detto ancora oggi sonetto c o n t i n u o) è un sonetto nel quale le rime dell'ottava continuano nella sestina: con l'es. di Antonio (XIX) ABBA ABBA ABA BAB. Questo tipo è sempre stato raro; un es. di Cino da Pistoia, *Una ricca rocca e forte manto* (*PD*. II, p. 673), è citato da Spongano 1974, p. 305 (ABBA ABBA BAB ABA).

Antonio non conosce le forme guittoniane del sonetto con fronte di 10 e più versi (cfr. § 204)[65], ma descrive la forma ugualmente di derivazione guittoniana del sonetto d o p p i o (*sonetus duplex*, XII-XV: cfr. § 205), e il sonetto r i t o r n e l l a t o (*sonetus retornellatus*, XXXIII-XXXIV), anch'esso di origine duecentesca (cfr. § 206). Parente di quest'ultimo è il sonetto c a u d a t o (anzi spesso si dice caudato anche il ritornellato); ma il *sonetus caudatus* descritto da Antonio (XVII-XVIII) è diverso da quello che si usa dire caudato (cfr. § 207): le 'code' sono costituite da quadrisillabi o da quinari inseriti dopo ogni distico dell'ottava e dopo ogni terzina, e non rimano con i versi dello schema di base; rimano invece tra loro le 4 code dell'ottava, e tra loro le due della sestina.

Gli altri tipi descritti nella *Summa* si caratterizzano per il gusto della variazione sul tipo di rime e sulla misura dei versi, e degli artifici metrico-retorici; un gusto in parte derivato dalla poesia del Duecento (in particolare per quanto riguarda gli artifici di rima interna), in parte trecentesco, ma di scarso seguito nell'opera dei poeti maggiori. Quanto alle variazioni di rima e di misura, il *sonetus duodenarius* (XXI-XXII) è quello in versi sdruccioli, *mixtus* se gli sdruccioli alternano con versi piani. Il *sonetus mutus* (XXVIII-XXIX) è in versi tronchi: Antonio distingue il caso in cui le rime siano di monosillabi da quello in cui siano di polisillabi. Il *sonetus septenarius* (XXX-XXXI) è un sonetto di settenari; Antonio chiama inoltre *septenarius polysillabus brevis* un sonetto in realtà di senari sdruccioli[66]. Il *sonetus communis* (XXXII) alterna endecasillabi e settenari (l'esempio dato ha lo schema AbbA AbbA cDc DcD). Spetta a Camboni 2011 (cap. 2, cfr. Camboni 2008) avere identificato come un particolare tipo di quello che Antonio chiama *sonetus communis* il *piccinacum* di Francesco da Barberino (*Doc. Am.*, II, p. 263), cioè il sonetto che ha un settenario come primo verso di ogni distico dell'ottava e

[64] Gli stessi tipi in Gidino da Sommacampagna, che aggiunge solo il sonetto trilingue; l'es. è un sonetto doppio (cfr. § 205) nel quale si alternano italiano, latino (con metrica italiana) e francese.

[65] Camboni 2011, cap. 2 (cfr. Camboni 2008) formula dubitativamente l'ipotesi che il sonetto con fronte di 10 versi sia da riconoscere nella forma del *cursor* elencata da Francesco da Barberino (*Doc. Am.*, II, p. 263).

[66] Cioè in versi di 7 sillabe secondo il suo modo di contare, per il quale l'endecasillabo sdrucciolo è un verso di 12 sillabe e l'endecasillabo tronco è un verso di 10. Invece Gidino (cap. 1.144) contempla tre tipi di *soneti septenarii* piani, tronchi e sdruccioli i cui versi sono tutti settenari (detti naturalmente da Gidino di 7, 6 e 8 sillabe rispettivamente).

come secondo verso delle due terzine; esempio d'autore, *Io prego, donna mia* di Cino da Pistoia (XIV, schema aBbA aBbA CdC DcD)[67].

Quanto agli artifici metrico-retorici, il *sonetus incatenatus* (XX) è un sonetto nel quale tutti i versi sono legati da rima interna, di trisillabo nell'esempio; la rima interna è col verso precedente, tranne che nel primo dell'ottava e nel primo della sestina, che rimano con il verso successivo («Offerse – povertate l'avaricia; / divicia – desidrando tutto perse. / Aperse – sta miseria ogni malicia: / nequicia – che per sacia mai non s'erse...»). Il *sonetus repetitus* (XXIII) è quello in cui ogni verso, che contiene una frase sentenziosa a sé stante, comincia ripetendo la parola finale del precedente. Il *sonetus retrogradus* (XXIV) è scritto in modo tale che i versi, anche qui contenenti ognuno una frase sentenziosa, si possano leggere nei due sensi, senza perdita dello schema delle rime (la quartina «Involti son d'amici rica zente; / calando vano amor povri mendici. / Irando fansi piusor inimici; / volti concordi fano amor lucente» è rovesciabile in «Zente rica d'amici son involti; / mendici povri amor vano calando. / Inimici piusor fansi irando; / lucente amor fano concordi volti»). Il *sonetus semiliteratus* (XXV) è scritto alternando un verso italiano e uno latino, ma il verso latino è metricamente un endecasillabo italiano; il *sonetus metricus* (XXVI) alterna invece un verso italiano e uno latino desunto da un autore; il *sonetus bilinguis* (XXVII) alterna versi in due lingue, italiano e francese nell'esempio dato[68].

§ 204. Varianti guittoniane del sonetto condivise da Monte Andrea (ma rapidamente cadute in disuso) comportano l'ampliamento della fronte ABABABAB con l'aggiunta di distici AB: fino a 10 (Guittone, 161), a 12 (Guittone, 248), e anche a 16 versi (Monte Andrea, 34 *Meo sir, cangiato veg*[*g*]*ioti il talento*, cit. da Spongano 1974, p. 325). Anche la sirma CDC DCD può essere prolungata, come avviene nel sonetto 248 di Guittone, dove è di 8 versi (CDCDCDCD), e in quello cit. di Monte Andrea, dove è di 12 (con cambio di rime, CDCDCD EFEFEF). Nel sonetto con fronte di 10 versi, la sirma di 6 può avere lo schema CDC DCD (come nel son. 161 di Guittone), ma anche CDE CDE; si veda ad esempio di questo genere di esperimenti il son. 162 di Guittone (ABABABABAB CDE CDE):

Miri, miri catuno, a cui bisogna,
e col suo bon saver reggiase dritto,
e non già prenda, né tegna a rampogna,
ciò ch'è, de proprio, a sua salute scritto.

Ami nel drappo suo cardo, e no sugna:
cardar'è aunto ov'ha palmar trafitto.
Se losenghieri e auro e amici islogna,
pregi poi poco lo podere e 'l fitto;
dico che quanto el di montar più pugna
maggiormente è nel basso e dietro affitto.

Ché se poder fa soldo e voler livra,
perché meno si paga ove più acquista,
ma' gaude el mondo e Dio chi, segnor saggio,

[67] Del sonetto con settenari, che è raro, Elwert 1973 cita, oltre *Io prego donna mia*, solo *Deh, piacciavi donare al mio cor vita*, dello stesso Cino (XIII, schema AbBa AbBa cDc dCd).

[68] Per il gusto trecentesco della poesia bilingue cfr. il madrigale italiano e francese di Piero da Firenze cit. al § 232.

che de sua guerra e d'altrui si delivra,
soi vizi aspegne e sua virtù avvista,
ha de sé e del suo lo segnoraggio.

§ 205. Innovazione guittoniana è anche il sonetto r i n t e r z a t o (cioè 'rafforzato'), nel quale, su una base per lo più ABABABAB CDC DCD[69], si aggiunge un settenario in rima col verso precedente dopo ogni verso dispari dell'ottava e dopo il primo e secondo verso delle due terzine; in altre parole ogni distico AB diventa AaB, le terzine diventano CcDdC DdCcD. Per es. (son. 140):

Solament'è vertù che debitore
fusse ciascun d'amore,
e solo vizio a cui odio pertene;
vertù dea nel nemico amar bon core
e portar desamore
a se medesmo, quant'e' 'l vizio tene.

Come dunque si fa conoscidore
e dice aver valore
chi vertù fugge e vizio 'n sé mantene;
e Dio, in cui tutta vertù tuttore
e sol d'essa datore,
non desia, né fior con lui convene?

Chi non sa Dio, chi dir po' sapiente,
o tener per valente
chi fugge quel, per cui sol po valere?
O ricco è da tenere
om, che del tutto bon no ha neiente?

Grande come, cui ha vizio 'n podere,
o gentil po savere,
figlio stando de l'enfernal serpente?
E che manca, che? Nente
a chi figlio ed erede ed è messere.

Una variante non esattamente guittoniana del sonetto rinterzato è presente in due esemplari nella *Vita Nuova*, *O voi che per la via d'Amor passate* (2 [Barbi VII]: AaBAaBAaBAaB CDdC DCcD) e *Morte villana, di pietà nemica* (3 [Barbi VIII]: AaBBbAAaBBbA CDdC CDdC): in entrambi, nelle terzine è rinterzato col settenario solo il secondo verso[70]; nel secondo, la base dell'ottava è ABBA ABBA[71]. Questa forma di sonetto,

[69] Ma anche, sia pure raramente, con terzine CDE CDE (Guittone, son. 145, 156), CDC CDC (son. 146), o con ripresa della seconda rima dell'ottava, BCB CBC (son. 154). Nel son. 157 si aggiunge allo schema più frequente del sonetto rinterzato una coda EeFfE. Nel son. 160 sono rinterzate solo le terzine.

[70] L'esemplare più antico di questo tipo, secondo Contini, *PD.* I, p. 336, è il sonetto di Pucciandone Martelli, *Signor sensa pietansa, udit'ò dire* (ed. Berisso in *PSS.*, 46.1).

[71] Questa forma dell'ottava nel sonetto rinterzato (ma con due settenari in ogni terzina) è già nella tenzone fra Terramagnino da Pisa e un anonimo edita in *PD.* I, p. 328.

con doppia possibilità per lo schema dell'ottava e un solo settenario per terzina, è l'unica codificata da Antonio da Tempo, col nome di sonetto d o p p i o. Si veda il secondo di Dante:

Morte villana, di Pietà nemica,
di dolor madre antica,
iudizio incontastabile gravoso,
poi ch'ài data materia al cor doglioso,
ond'io vado pensoso,
di te blasmar la lingua s'afatica.
E s'io di grazia ti vo' far mendica,
convenesi ch'io dica
lo tuo fallar d'ogni torto tortoso,
non però ch'alla gente sia nascoso,
ma per farne cruccioso
chi d'amor per innanzi si notrica.

Dal secolo ài partita cortesia
e ciò ch'è in donna da pregiar vertute;
in gaia gioventute
distrutta ài l'amorosa leggiadria.
Più non vo' discovrir qual donna sia
che per le propietà sue conosciute.
Chi non merta salute
non speri mai d'aver sua compagnia.

I settenari inseriti nell'ottava possono rimare col verso seguente anziché col precedente, come nell'es. fornito da Antonio da Tempo (*Summa*, XIV), di schema AbBAbB AbBAbB CDdE ECcD. Del sonetto doppio si danno anche altre forme; per es. quello di Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi, *Due forosette, ser Ventura, bionde* (*PMT.*, p. 25), ha nella seconda parte lo schema CcDd CcDD.

§ 206. Nel sonetto r i t o r n e l l a t o viene aggiunto alla normale struttura del sonetto un 'ritornello' (cioè una chiusa) di un verso (ritornello s e m p l i c e) in rima con l'ultimo verso del sonetto (così prescrive Antonio da Tempo; si veda l'es. di anonimo trecentesco *Io fui l'ardito Cesare imperiere* cit. da Spongano 1974, p. 316), oppure, più normalmente, di due: in questo caso si tratta di un distico a rima baciata, con rima diversa rispetto a quelle del sonetto (ritornello d o p p i o). L'esempio più antico è di Guido Cavalcanti (L^b; la nota di De Robertis a p. 201):

Di vil matera mi conven parlare
[e] perder rime, silabe e sonetto,
sì ch'a me ste[sso] giuro ed imprometto
a tal voler per modo legge dare.

Perché sacciate balestra legare
e coglier con isquadra arcale in tetto
e certe fiate aggiate Ovidio letto
e trar quadrelli e false rime usare,

non pò venire per la vostra mente
là dove insegna Amor, sottile e piano,
di sua manera dire e di su' stato.

Già non è cosa che si porti in mano:
qual che voi siate, egli è d'un'altra gente:
sol al parlar si vede chi v'è stato.

Già non vi toccò lo sonetto primo:
Amore ha fabbricato ciò ch'io limo.

In questo caso particolare il distico in più fa da controcanto al sonetto di Guido Orlandi *Per troppa sottiglianza il fil si rompe*, cui questo risponde, che ha eccezionalmente la fronte di sei versi anziché otto, ABBA AB CDC DCD (cfr. Calenda 1995, pp. 61-71 e Pollidori 1995, pp. 123-132).

Anche il sonetto doppio può essere ritornellato: per es. Lapo Gianni, *Amor, eo chero mia donna in domìno* (*PD.* II, p. 603), di schema AaBBbA AaBBbA CdDD DdDC EE.

Un ritornello quadruplo si può vedere in Panuccio del Bagno, *Se quei che regna e'n segnoria enpera*, ABABABAB CDC CDC EFEF (con rime interne che qui si trascurano) e *Pregh'a chi dorme c'oramai si svegli*, ABABABAB CDE CDE FGFG. Ageno 1977² li considera piuttosto stanze di canzone, ma si tratterà di sonetti che dimostrano quanto nella rimeria duecentesca sonetto e stanza di canzone si possano avvicinare (giustamente Camboni 2011, cap. 1.3, ne argomenta l'esclusione dal suo studio sulla stanza isolata o canzone monostrofica).

§ 207. Il sonetto c a u d a t o è un'innovazione trecentesca rispetto al sonetto ritornellato[72]. La coda è formata da un settenario in rima con l'ultimo verso del sonetto, e da un distico di endecasillabi a rima baciata, con una rima nuova. Normalmente il sonetto caudato ha lo schema ABBA ABBA CDC DCD dEE[73]. Il sonetto caudato ha una larga diffusione nello stile 'comico', nel quale diviene un genere metrico tradizionale, segnato soprattutto dalla fortuna della poesia 'comica' di Francesco Berni, e con riprese fino a Carducci. Nel Trecento l'autore più importante è Antonio Pucci; per es. (Corsi 1969, p. 824):

[72] Si preferisce mantenere la distinzione terminologica fra sonetto ritornellato e caudato, per quanto possa apparire convenzionale, distinguendo col nome di caudato quello in cui l'aggiunta è ternaria (o multipla di tre) con collegamento di rima. Secondo il riesame della schedatura di Biadene 1888 da parte di Elsheikh 1977, pp. 36-38, gli esemplari più antichi del tipo potrebbero essere due sonetti (*Il dolce tuo pregar, maestro Pardo* e *Martiro glorï[o]so San Torpè*) allegati a una lauda su S. Torpè nel cod. Vat. Capponiano 200 nel 1371-1372, ma forse retrodatabili al primo decennio del XIV sec. (editi ivi, pp. 87-88). Il sonetto *O spirito gentile, o vero Dante*, cit. da Elwert 1973, p. 131, con l'attribuzione a Mucchio da Lucca (Pietro de' Faitinelli, detto Mugnone o Mucchio da Lucca), è in realtà di Guglielmo Maramauro e posteriore al 1374 (Pisoni e Bellomo 1998, p. 21).

[73] Santagata 1984, p. 83 n. 86, osserva che «lo schema [delle terzine] a due rime alternate è quello più proclive all'appicco della coda».

– Deh fammi una canzon, fammi un sonetto –
mi dice alcun ch'ha la memoria scema,
e parli pur che, datomi la tema,
i' ne debba cavare un gran diletto.

Ma e' non sa ben bene il mio difetto
né quanto il mio dormir per lui si strema,
ché prima ch'una rima del cor prema
do cento e cento volte per lo letto.

Poi lo scrivo tre volte a le mie spese,
però che prima corregger lo voglio
che 'l mandi fuor tra la gente palese.

Ma d'una cosa tra l'altre mi doglio:
ch'i' non trovai ancora un sì cortese
che mi dicesse: – Te' il danai' del foglio. –

Alcuna volta soglio
essere a bere un quartuccio menato,
e pare a loro aver soprapagato.

È raro che il sonetto caudato abbia terzine con schema diverso da CDC DCD; la forma normale della coda è dunque dEE. La coda è duplicabile e anche reiterabile più volte (dEE eFF fGG...); per i sonetti caudati di notevole dimensione (ma senza riferimento a un numero preciso di code) si usa talvolta il nome di s o n e t t e s s a[74].

Tra le eccezioni allo schema normale, si può citare questo sonetto con coda doppia di Michelangelo (5, del 1509-10), di schema ABBA ABBA CDE CDE eFF fGG:

I' ho già fatto un gozzo in questo stento,
coma fa l'acqua a' gatti in Lombardia
o ver d'altro paese che si sia,
c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.

La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.

E' lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrapeso groppa,
e' passi senza gli occhi muovo invano.

Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
e per piegarsi adietro si ragroppa,
e tendomi com'arco soriano.

[74] Il termine è attestato nel senso di 'sonettaccio' dal 1586, nel significato metrico a partire da Carducci (stando al *Grande Dizionario della Lingua Italiana* diretto da S. Battaglia, poi da G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, s.v.).

Però fallace e strano
surge il iudizio che la mente porta,
ché mal si tra' per cerbottana torta.

La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore.

§ 208. Il sonetto m i n o r e, cioè in versi minori dell'endecasillabo, documentato da Antonio da Tempo e da Gidino da Sommacampagna nella forma in settenari, è raro nella poesia antica; Spongano cita un es. anonimo di sonetto di quinari del XV sec. (*Alma gentile*, p. 330), e uno di ottonari di Giovanni Bruni dei Parcitadi (*Chi d'amor troppo se fida*, p. 327). Per un es. settecentesco, si veda *El Parin el m'ha ditt* di Domenico Balestrieri (*LS.*, p. 424), di settenari; e il sonetto caudato di ottonari con 4 code di Gian Carlo Passeroni, *La volpe e la maschera* (*LS.*, p. 388: abab abab cdc dcd $d_4$ee $e_4$ff $f_4$gg $g_4$hh); in questo secolo, «il sonetto di versi brevi vive, a partire dalla fine del XVII secolo, una stagione di vera e perdurante fortuna» (Zucco 2001, che fornisce un'ampia informazione completa di una tavola metrica). Interessante rilevare l'uso del sonetto caudato di ottonari in Pascoli, per es. *Benedizione* di *Myricae* (ed. Nava 1974, II, p. 171): lo schema è lievemente dissimulato dall'aggancio (grafico, e anche sintattico) del primo verso della coda alla seconda terzina (schema abab abab cdd dccc_4 ee):

È la sera: piano piano
passa il prete pazïente,
salutando della mano
ciò che vede e ciò che sente.

Tutti e tutto il buon piovano
benedice santamente;
anche il loglio, là, nel grano;
qua, ne' fiori, anche il serpente.

Ogni ramo, ogni uccellino
sì del bosco e sì del tetto,
nel passare ha benedetto;

anche il falco, anche il falchetto
nero in mezzo al ciel turchino,
anche il corvo, anche il becchino,
poverino,

che lassù nel cimitero
raspa raspa il giorno intero.

4.2.4. Fortuna del sonetto

§ 209. La storia del sonetto non è documentabile in un manuale, data la vitalità di questa forma in tutti i registri stilistici attraverso tutta la tradizione italiana. Si citano solo due esempi famosi, che mostrano come il ritmo del sonetto possa essere modificato da un uso particolare del

rapporto fra metro e sintassi, entro le divisioni tradizionali (Della Casa) o anche superando queste ultime (Foscolo).

Il primo esempio è il sonetto di Giovanni Della Casa al sonno (LIV); schema ABBA ABBA CDC DCD:

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
notte placido figlio; o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;

soccorri al core omai che langue e posa
non have, e queste membra stanche e frali
solleva: a me ten vola o sonno, e l'ali
tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è il silenzio che 'l dì fugge e 'l lume?
e i lievi sogni, che con non secure
vestigia di seguirti hanno costume?

Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
e gelide ombre invan lusingo. O piume
d'asprezza colme! o notti acerbe e dure!

Il secondo è il sonetto di Foscolo a Zacinto, ed ha lo schema ABAB ABAB CDE CED:

Né più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi ne l'onde
del greco mar da cui vergine nacque

Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

È inoltre da ricordare che il sonetto conosce riprese significative anche nella poesia del Novecento. Numerosi per es. i sonetti di Giorgio Caproni, alcuni regolari, altri quasi regolari, con lievi calcolate irregolarità nello schema, e tutti costruiti sull'annullamento di ogni barriera interna allo scorrere del discorso[75]. Si veda il seguente (p. 104), di schema ABABABAB

[75] Sul sonetto di Caproni cfr. Pinchera 1985, Girardi 1996, Girardi 2001, pp. 185-198, Pinchera 2008.

ACDCDC (l'irregolarità di schema consiste nell'iniziare la sestina con la rima A):

> Un giorno, un giorno ancora avrò il tuo aspetto
> così limpido e alzato sui colori
> forti della città: un giorno netto
> e giusto – un giorno in cui dentro i rossori
> del transito, da te sarà corretto
> ogni errore del sangue. E poi i sudori
> polverosi, le mani senza affetto
> e chiuse già nelle voci che fuori
> d'ogni numero intaccano il perfetto
> spazio di giugno, cadranno nel duro
> vuoto che lasci: un bianchissimo tuono
> di macerie, che crollano al futuro
> vento dei giorni – e al mio orecchio un frastuono
> dove si perde il tuo squillo più puro.

Si veda inoltre il sonetto di Betocchi cit. al § 175. Un'altra esperienza significativa del sonetto nel Novecento è quella di Zanzotto, che nel *Galateo in bosco* costruisce un *Ipersonetto* di 14 sonetti (come ogni sonetto è di 14 versi), preceduti da un sonetto di introduzione e seguiti da uno di conclusione. Rilevante anche, per citare un altro esempio, l'uso del sonetto (anche minore) da parte di Raboni. Nel secondo Novecento il sonetto (nella più grande varietà di forme, dall'estremo della forma regolare all'altro di forme solo allusive) ha conosciuto un grande sviluppo, ampiamente studiato da Tonelli 2000[76]. Si cita, ad ulteriore esemplificazione delle caratteristiche della versificazione libera di cui si è detto alla fine del secondo capitolo, un sonetto di Jean Robaey (commentato in Beltrami 2003):

> in questa forma che non amo
> in questa forma che non capisco
> che non fa per me sa di prezioso
> e di chiuso senza sviluppo
>
> in questa forma che non am
> erò mai mi serve da esercizio
> eccomi qua a descriverti
> la visione che ebbi stamattina
>
> l'impressione della nebbia che ancor
> non si levava era bianca e spessa
> copriva i campi fino all'orizzonte
>
> non si vedevano i campi non
> si vedeva altro della sola
> nebbia bianca tutto era chiuso

[76] Qualche considerazione sul sonetto nella poesia recente anche in Beltrami 2003.

(dove si noteranno la divisione fra le quartine marcata dall'anafora iniziale della seconda, che riprende quasi identico il primo verso della prima; l'endecasillabo regolare, con dialefe non eccezionale *che ebbi*, che marca la fine delle quartine, dopo sette versi liberi, che il lettore individua grazie alla disposizione grafica; il passaggio alle terzine marcato da un cambio tematico, dalla prima parte che è poesia sulla poesia, o sul sonetto, alla seconda che è descrittiva, o 'idillica'; la tmesi di *am/erò*, con un *enjambement* di quelli estremi tipici della versificazione libera, che sottolineano la divisione in versi nel momento in cui la mettono in crisi; l'uscita di verso in parola tronca *ancor*, che è un'allusione parodica alla lingua poetica tra Cinquecento e Ottocento e alla rima tronca in consonante).

4.3. La ballata antica

4.3.1. Forme principali della ballata antica

§ 210. Caratteristica essenziale della ballata, in tutte le varietà della forma antica, è la presenza, come introduzione al testo, di un ritornello, detto r i p r e s a (lat. *responsorium*), almeno una rima del quale (l'ultima, nella forma normale) è ripetuta di regola alla fine di ogni stanza (o dell'unica stanza). Le stanze, se sono più d'una, sono uguali fra loro, nello stesso modo in cui lo sono quelle della canzone (cfr. § 181). Nell'esecuzione musicale la ripresa è cantata, o si può cantare, fra una stanza e l'altra. La ballata può essere conclusa con una strofa uguale, nella forma, alla ripresa, detta r e p l i c a z i o n e. È tuttavia frequente che la ballata consista solo nella ripresa e in una stanza: secondo lo spoglio di Capovilla 1978 (dal quale sono estratti tutti i dati riportati qui di seguito), nel Trecento i testi pluristrofici sono il 40% di quelli noti, mentre nel Duecento erano il 75%[77].

La forma più ridotta che risponda alle condizioni indicate per la ballata pluristrofica è quella della cosiddetta z a g i a l e s c a[78]: indicando, come d'uso, con le ultime lettere dell'alfabeto le rime della ripresa, e con le prime quelle delle stanze, lo schema è xx (ripresa), aaax, bbbx... Hanno questo schema tre delle quattro laudi di Garzo contenute nel laudario cortonese[79], per esempio (*PD.* II, p. 29, ripresa e prime due stanze):

ripresa: x_8x_8	Ave, Vergene gaudente, madre de l'Onnipotente.

[77] Sulla ballata cfr. inoltre le annotazioni di Gorni 1993 [1981], pp. 219-242 e 1993 [1978], pp. 243-249; fondamentale l'introduzione di Pagnotta 1995, pp. XXXVI-LXVI.

[78] Da *zagial* o *zejel*, nome di una forma metrica araba che potrebbe essere all'origine del tipo romanzo; quanto meno, però, attraverso la mediazione di forme innologiche mediolatine. Cfr. Roncaglia 1962. Il lavoro più recente, che raccoglie la bibliografia precedente, è Capaldo 2010.

[79] Sulle forme della lauda, tra cui quella della ballata è la più diffusa, cfr. §§ 69, 212. Su Garzo cfr. § 69n.

stanza: $a_8a_8a_8x_8$	Lo Signor per maraviglia de te fece madre e figlia, rosa bianc[a] e vermiglia sovr'ogn'altro fiore aulente.
stanza: $b_8b_8b_8x_8$	Eravamo 'n perdimento per lo nostro fallimento: tu se' via de salvamento, chiara stella d'orïente.

La quarta delle laudi di Garzo ha lo stesso schema, ma complicato dalla rima interna in tutti i versi (*PD.* II, p. 23, ripresa e prima stanza):

ripresa: $(x_6)y_{12}(y_6)z_{12}$	Altissima luce col grande splendore, in voi, dolze amore, – ag[g]iam consolanza.
stanza: $(a_5)b_{11}(a_5)b_{11}(a_5)b_{11}$ $(b_6)z_{12}$	Ave, regina, – pulzella amorosa, stella marina, – che non stai nascosa, luce divina – virtù grazïosa, bellezza formosa, – de Dio se' semblanza.

Quest'ultimo schema si può leggere come una forma di quella che si chiamerà (con la codificazione di Antonio da Tempo, cfr. § 211) 'ballata grande', xyyz, ab ab abbz. Come nota Pagnotta 1995 (lo studio più importante sulla ballata del Due-Trecento, oltre che repertorio della stessa), p. XXXVII, la strofa zagialesca è infatti «concordemente indicata come la forma 'archetipica' della lauda e della ballata italiane»; ma per quanto riguarda la ballata profana la presenza della zagialesca è già solo sporadica nella fase più antica (p. XXXIX)[80].

§ 211. La prima ampia descrizione del metro è quella di Antonio da Tempo; esempi delle forme catalogate da quest'ultimo si trovano in uso nel Duecento italiano a partire all'incirca dalle stesse date per le quali sono documentate in Italia le forme zagialesche, cioè a partire dal settimo decennio del secolo. I Siciliani ignorano questa forma: i primi maestri sono Guittone d'Arezzo e Iacopone da Todi sul versante religioso, Guido Cavalcanti più di ogni altro sul versante profano (le sue ballate sono precedute da poche altre, in particolare da una di Bonagiunta, e accompagnate da quelle di poeti del suo ambiente)[81].

Come risulta dalla descrizione di Antonio da Tempo, accompagnata da esempi, la stanza della ballata si articola in due o (raramente) tre m u t a z i o n i[82], che corrispondono strutturalmente ai piedi della stanza della canzone (e prendono anche questo nome)[83], e in una v o l t a, che

[80] Cfr. anche Capovilla 1978, p. 107, che pone l'accento sulla complessità del problema delle origini della ballata.

[81] Cfr. Gorni 1993 [1984], pp. 87-90. Sulla ballata dantesca cfr. Baldelli 1970, pp. 502-503 e, dal punto di vista musicale, Monterosso 1970, pp. 503-504.

[82] Le ballate con tre mutazioni sono rare già nel Duecento, rarissime nel Trecento. La regola è che le mutazioni non contengano rime della ripresa; i testi che fanno eccezione sono circa un quarto di quelli noti nel Duecento, e scendono al 6% nel Trecento.

[83] Antonio da Tempo, però, descrive prima il sonetto e la ballata, quindi per la canzone

ha la stessa formula sillabica della ripresa[84], e di questa ha l'ultima rima o (raramente) un'altra rima come ultima rima propria. Frequente e, nel tempo, quasi obbligatorio è che il primo verso della volta rimi con l'ultimo dell'ultima mutazione[85]. Le mutazioni nel Duecento possono essere di 2, 3 o 4 versi; nel Trecento la tendenza è a diminuire l'uso delle mutazioni di 3 o 4 versi, e ad aumentare invece quello delle mutazioni di 2 versi. Anche nel caso della ballata, come in quello della canzone, hanno un preciso significato culturale sia la ricerca di originalità nella costruzione degli schemi, sia la ripresa di schemi già esistenti, o la tendenza ad impiegare certi tipi di schemi piuttosto che altri in determinati ambienti poetici (gli esempi che qui si riportano sono perciò puramente indicativi).

I vari tipi di ballata sono distinti da Antonio da Tempo secondo la dimensione della ripresa, e di conseguenza anche della volta[86]. Questa classificazione è ancora in uso, con qualche necessario aggiustamento.

Ballata g r a n d e è quella la cui ripresa è di 4 versi, a norma della *Summa* 3 endecasillabi e un settenario, in posizione libera; oppure, caso non previsto dalla *Summa*, 4 endecasillabi. Come esempio di ballata grande con ripresa di tutti endecasillabi si cita *Veggio negli occhi de la donna mia* di Cavalcanti (XXVI, di 2 stanze: ripresa e prima stanza):

ripresa: XYYZ — Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core,
sì che vi porta d'allegrezza vita.

I mut.: AB — Cosa m'aven, quand'i' le son presente,
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:
II mut.: BA — veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
volta: ACCZ — comprender no la può, che 'mmantenente
ne nasce un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: «La salute tua è apparita».

rimanda in sostanza alla descrizione delle altre due forme, aggiungendo che le canzoni sono più lunghe (*prolixiores*) nell'insieme e nelle loro parti (*Summa*, XLVI).

[84] Capovilla 1978 segnala alcuni casi in cui la volta differisce dalla ripresa per numero di versi: nel XIII sec. Guittone, *Meraviglioso beato* (cit. *infra*), nel XIV Ser Giovanni Fiorentino, *Al mio primo amadore vo' far tornata*; altri in cui la differenza è nella disposizione delle rime: nel XIII sec. Cino da Pistoia, *Lasso! ch'amando la mia vita more*, nel XIV Franco Sacchetti, *Benedetta sia la state*.

[85] Già fra i prestilnovisti sono meno di un quarto le ballate prive di questo collegamento (*concatenatio*) tra mutazioni e volta; una sola su 11 ballate certe in Cavalcanti, una su 11 in Cino. La presenta come una regola Francesco da Barberino, nei *Documenti d'Amore* (dal *Tractatus de quibusdam inveniendi ordinibus*, in Antognoni 1881, p. 97): «Factis pedibus [le mutazioni], fac voltam ut fecisti responsum, cuius volte initium concordet cum fine ultimi pedis et finis volte cum fine responsi». Una variazione consiste nel collegamento con rima interna, per es. in Petrarca, *Donna mi vene spesso ne la mente* (ed. Paolino 1996, p. 729, schema Xy(y)X ABAB(b)CcX, una sola stanza). Altre forme di collegamento sono minoritarie; la più comune nel Trecento, lodata da Antonio da Tempo, consiste nel riprendere nella volta integralmente le rime della ripresa.

[86] Bembo (*Prose*, II xi) si limita alla distinzione tra ballate monostrofiche e pluristro-

Ballata m e z z a n a (o 'media') è quella la cui ripresa è di 3 endecasillabi, o di 2 endecasillabi e 2 settenari (in varie combinazioni), o di 2 endecasillabi e un settenario[87]. Come esempio si cita Petrarca, *Amor, quando fioria* (*Rvf.* 324), ballata media con ripresa di 3 versi, un settenario e 2 endecasillabi, e mutazioni di 3 versi, un settenario fra 2 endecasillabi[88].

ripresa: xYY	Amor, quando fioria mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, tolta m'è quella ond'attendea mercede.
I mut.: AbC	Ahi dispietata morte, ahi crudel vita! L'una m'à posto in doglia, et mie speranze acerbamente à spente;
II mut.: BaC	l'altra mi tèn qua giù contra mia voglia, et lei che se n'è gita seguir non posso, ch'ella nol consente.
volta: cYY	Ma pur ognor presente nel mezzo del meo cor madonna siede, et qual è la mia vita, ella sel vede.

Ballata m i n o r e è quella la cui ripresa è di 2 versi. Si cita ad esempio una ballata intonata da Francesco Landini (ca. 1325-1397), famosissimo compositore musicale; suo è forse anche il testo (Corsi 1970, p. 142). Lo schema è XX ABAB BX (lo schema di ballata più frequente nel Trecento, secondo Capovilla 1978)[89]:

ripresa: XX	Benché ora piova, pur buon tempo aspetto al mie cammin, e però non m'affretto.
I mut.: AB	Ogni cosa per ordin ha suo tempo, ma pur un tempo non ha ogni cosa:
II mut.: AB	donna leggiadra nel suo giovin tempo agli ochi di ciascun par grazïosa.
volta: BX	Così vecchieza la vede noiosa al guardo di chi più n'avea diletto.

fiche; chiama queste ultime v e s t i t e, attribuendo questo termine agli antichi (sembra dargli senz'altro credito Orlando 1993, p. 88). *Vestire* una poesia significa però 'musicarla', cfr. Giunta 2005, pp. 239-252 e il commento di Giunta 2011, pp. 127-128, a *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* di Dante (*Rime*, 4), un sonetto doppio che presenta all'amico Lippo «esta pulcella nuda» (probabilmente la stanza *Lo meo servente core*) con preghiera «che la rivesta». Anche la «vesta ch'altrui fu data» di *Per una ghirlandetta* (*Rime*, 9, 21) è, con ragionevole certezza, una melodia presa in prestito da un altro testo (Giunta 2011, pp. 176-177).

[87] L'uso terminologico, che parte dalla descrizione di Antonio da Tempo, è oscillante per quanto riguarda i casi non chiaramente previsti: per es. la ballata con ripresa di 4 ottonari si dice comunemente 'grande', tenendo conto del numero dei versi della ripresa, ma si può dire 'mezzana', tenendo conto del fatto che la ripresa non contiene endecasillabi.

[88] Si noti che la rima iniziale della ripresa è irrelata (così è anche nelle altre due ballate del *Canzoniere* con ripresa di 3 versi, *Rvf.* 55 e 59; cfr. § 160). Sulle ballate di Petrarca cfr. Bigi 1974, Capovilla 1977.

[89] Si aggiunge per chiarezza il segno di dieresi in *grazïosa* al v. 6.

Ballata minima è quella la cui ripresa è di un solo verso: *minima undenaria* se questo è un endecasillabo, *minima septenaria* se questo è un settenario. Antonio da Tempo non prevede il caso che il verso che forma la ripresa non sia né un endecasillabo né un settenario, come pure è possibile. La *minima undenaria* si può dire piuttosto ballata piccola, mentre il nome di ballata 'minima' si può attribuire a tutti i casi di ripresa di un verso minore dell'endecasillabo. Ballata piccola e ballata minima sono innovazioni trecentesche, sconosciute al XIII e ai primi decenni del XIV secolo. Come esempio di ballata piccola si cita un testo musicato da Francesco Landini (di una sola stanza; Corsi 1970, p. 141):

ripresa: X	Angelica biltà venut'è in terra.
I mut.: AB	Dunque ciascun, ch'ama veder belleza,
	virtù, atti vezosi e legiadria,
II mut.: AB	venga a veder costei, ché sol vagheza
	arà di lei, sì com'ha l'alma mia.
volta: X	Ma non credo con pace tanta guerra.

Come esempio di ballata minima, si cita un testo musicato da Niccolò del Proposto, in settenari ed endecasillabi, con rime tronche nei primi versi delle mutazioni (Corsi 1970, p. 103):

ripresa: x	Dio mi guardi di peggio!
I mut.: A_tb	Guardami, Dio, da' «come ben gli sta!»
	e «che andava cercando?»;
II mut.: A_tb	guardami, Dio, da colui che mal fa
	e che va mal pensando,
volta: x	ch'i' altro non ti cheggio.

Le mutazioni possono ridursi anche ad un solo verso, come nel testo musicato dallo stesso Niccolò che si cita (Corsi 1970, p. 102). Questa struttura si avvicina, in astratto, a quella della zagialesca (cfr. § 210), se in quest'ultima si considerano mutazioni i versi aa di aaax, e volta i versi ax, corrispondenti alla ripresa xx.

ripresa: x	Chiamo, non m'è risposto.
I mut.: A	– Amor, dunque che è, com'è, che fai,
II mut.: A	se per amarti in pena vivo e in guai?
volta: x	Soccorrimi, fa' tosto.

Le forme non sono così ancora esaurite, e in particolare, per il Duecento e per Cavalcanti, bisogna aggiungere la ballata stravagante (cioè non prevista dalla teoria), con ripresa maggiore di 4 versi; metro duecentesco (e anche raro), che nel Trecento praticamente scompare. Ballata stravagante è una delle più famose di Cavalcanti (XXXV, di 4 stanze: ripresa e prima stanza):

ripresa:	Perch'i' no spero di tornar giammai,
Xyywwz	ballatetta, in Toscana,
	va' tu, leggera e piana,
	dritt'a la donna mia,
	che per sua cortesia
	ti farà molto onore.
stanza:	
I mut.: AB	Tu porterai novelle di sospiri
	piene di dogli' e di molta paura;
II mut.: AB	ma guarda che persona non ti miri
	che sia nemica di gentil natura:
volta:	ché certo per la mia disaventura
Bccddz	tu saresti contesa,
	tanto da lei ripresa
	che mi sarebbe angoscia;
	dopo la morte, poscia,
	pianto e novel dolore.

§ 211.1. Anche nella ballata antica, come nella canzone (cfr. § 191), si danno variazioni di schema. È da notare il caso di Lapo Gianni, che per es. nella ballata *Amore, i' non son degno ricordare* (*PD.* II, p. 573), con ripresa XYYX (ballata grande), e tre stanze con mutazioni ABC ABC, costruisce la prima volta (vv. 11-14) con schema $C(c_7)B(b_5)D(d_5)X$:

grazi'e merzede a tal signor valente
che m'ha sì alteramente – sormontato
e sublimato – in su quel giro tondo,
che 'n esto mondo – non mi credo pare.

Nella seconda la volta (vv. 21-24) è CDdX, con un settenario al posto di un endecasillabo:

ch'egli è signor di tanta benenanza,
che qual amante vuol lui star fedele,
s'avesse il cor crudele,
si vòle inver' di lui umïliare.

La terza volta (vv. 31-34) ha lo stesso schema della seconda, ma con in più una rima al mezzo nell'ultimo verso, $CDd(d_7)X$. Queste variazioni, anche in altre ballate dello stesso Lapo, sono secondo Contini, *PD.* II, p. 571, «autorizzate dalla tecnica di Chiaro [Davanzati]».

4.3.2. Lauda-ballata e altre forme della lauda

§ 212. Esempi di ballata stravagante si trovano nel *Laudario di Santa Maria della Scala* edito da Manetti 1993 (si tratta dei nn. II, IV, V e XIII). Alle origini stesse della ballata (e forse anche della lauda-ballata) si può citare l'inizio di una delle laudi di Guittone (*PD.* I, p. 227; ballata minore di otto-novenari)[90]:

[90] Si noti la volta eccezionalmente maggiore della ripresa.

ripresa: x(x)y	Meraviglioso beato e coronato – d'onore!
I mut.: a(a)b	Onor sé onor'acresce a guisa de pesce – in gran mare,
II mut.: a(a)b	e vizio s'asconde e perisce e vertù notrisce – a ben fare,
volta: bc(c)y	sì come certo appare, per te, Domenico santo, unde aggio canto – in amore.

Si è visto (§ 210) che la lauda si serve, prima che della forma di ballata in stanze di mutazioni e volta, della forma zagialesca, e di varie altre forme (§ 69). Per il tipo più antico della lauda in forma di s e q u e n z a si cita il secondo dei due testi editi da Pasquali 1976 (per una definizione di 'sequenza' cfr. il glossario):

		1	Dolçe regina, virgine sancta Maria
2a	ke Deu portasti e·nnutristi	2b	et allatasti et Deu vidisti
3a	i(n) la cruce murire	3b	e le grande pene soferire:
4a	dulçe regina, prega lo to [fiolo e·llo to patre,	4b	ke i(n) la cruçe t'à apelae per matre,
5a	sì co(m) ave pietae [de Vui,	5b	così abia misericordia in nui.
		6	L'anema e·l corpu rendemmo a Vuj.

Come esempio di lauda in forma di serventese caudato (cfr. § 222), si citano le prime due strofe del testo bergamasco edito da Ciociola 1979 (cui si rimanda per la questione della lauda-serventese in generale):

Ave Maria, virgen beata,
mader de Crist glorificata,
stella del mar iluminata
con gra splendor:
a vo' se rend li pecador',
pregand marcé con grand dolor,
aregordand al vost honor
zà molto tost
d'i prinzipay gaudi vost'
ke vo' a' n'avés del fïol vost,
dolze Yesù Senior nost
et an fradel.

4.3.3. Fortuna della ballata antica

4.3.3.1. *La canzonetta tre-quattrocentesca*

§ 213. Le forme principali della canzonetta tre-quattrocentesca (cfr. § 81) sono dal punto di vista metrico tipi di ballata, con prevalenza di versi

brevi. Si cita come esempio un testo di Leonardo Giustinian, *O anzoleta bela* (una 'giustiniana', ed. Vela 2000), con ripresa di 4 versi xyy_5z e 7 stanze di due mutazioni e volta uguale alla ripresa aB aB bcc_5z (solo nella prima stanza la rima b è uguale alla rima z); ripresa e prime due stanze:

O anzoleta bella
cantando e' vegno a dire
el mio martire
e l'aspro mio dolore.

Più tempo son passato
per sta contrata sol per lo tuo amore;
ahi, lasso sventurato,
zelar convegno sto mio grande ardore!
Sol per lo tuo onore
convieme star secreto,
ma pur quïeto
languisco, o zentil fiore.

Dona, quando te vedo,
guardar non olso el tuo zentil aspeto;
laso, ch'io non credo
senza ti mai aver alcun dileto.
El viver m'è in dispeto
poi che me vedo tolto
el tuo bel volto,
e vivo in gran dolore.

4.3.3.2. *La barzelletta*

§ 214. La barzelletta è una forma di ballata grande di ottonari pluristrofica (di destinazione prevalentemente musicale), diffusa nel Trecento e soprattutto nel Quattrocento. Lo schema fondamentale è xyyx ababbccx oppure (con ripetizione delle rime della ripresa negli ultimi tre versi, non solo nell'ultimo della volta) xyyx ababbyyx. Si cita ad esempio l'inizio di una ballata narrativa di Simone Prodenziani (XIV-XV sec.; *PMT.*, p. 528):

Se ballate a mie canzone,
vi dirò di mastro Pece,
della moglie quel che fece
quando se mangiò el cappone.

Questa giovene Gaudenza
tutta gente la chiamaro;
sempre visse in penitenza
del marito che era avaro;
non spendia mai un denaro,
ma facìa vita da cane;
né da sera né da mane
carne in casa comparòne.

Il testo più famoso in questa forma metrica è la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici (schema xyyx ababbyyx), di cui si cita l'inizio:

Quanto è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

Questo è Bacco e Arïanna,
belli e l'un dell'altro ardenti:
perché 'l tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe e altre genti
sono allegri tuttavia.
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

4.3.3.3. *Riprese moderne della ballata antica*

§ 215. La ballata antica, le cui forme fanno da sostegno a buona parte della poesia musicale tre-quattrocentesca, cade poi in disuso[91]; conosce una ripresa con l'interesse per le forme antiche manifestato dai poeti dell'Ottocento, Tommaseo, Carducci, Pascoli, D'Annunzio (cfr. §§ 104-105)[92]. Si cita una ballata di Tommaseo del 1835, *Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte*, sullo schema più comune nel Trecento, XX ABABBX (9 stanze) + replicazione XX (p. 14; ripresa, prima stanza e replicazione):

Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai
né conosciuto né sofferto assai.

    Tal si rimane augel cui straziate abbia
piombo crudel le giovanette piume.
Di rei felloni la codarda rabbia
del natio ciel t'invidia il dolce lume:
fra' cuori ignoti e fra straniere brume
senza requie né meta errando vai.

...
    Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai
né disperato né creduto assai.

La *Ballata dolorosa* di Carducci (in *Rime nuove*) risale per lo schema XYYZ, ABC ABC CDDZ (una sola stanza) alle ballate di Lapo Gianni[93]:

[91] Non mancano le eccezioni; schemi di ballata sono per es. frequenti nell'opera di Chiabrera.

[92] Su questo argomento cfr. Capovilla 1978² per un esame approfondito dei poeti citati e di numerosi altri minori.

[93] Capovilla 1978², p. 107, il quale nota anche che «assai probabilmente avrà concorso all'elezione dello schema in questione la stessa forte rassomiglianza col sonetto, almeno sul piano dei costituenti morfologici (due quartine e due terzine)».

Una pallida faccia e un velo nero
spesso mi fa pensoso della morte;
ma non in frotta io cerco le tue porte,
quando piange il novembre, o cimitero.

Cimitero m'è il mondo allor che il sole
ne la serenità di maggio splende
e l'aura fresca move l'acque e i rami,
e un desio dolce spiran le vïole
e ne le rose un dolce ardor s'accende
e gli uccelli tra 'l verde fan richiami:
quando più par che tutto 'l mondo s'ami
e le fanciulle in danza apron le braccia,
veggo tra 'l sole e me solo una faccia,
pallida faccia velata di nero.

Caratteristico di Pascoli in *Myricae* è il ricorso alla ballata piccola e minima; si dà un esempio del 'montaggio' di due ballate minime di settenari, di schema x abab̄x, di due stanze ognuna e ognuna con propria ripresa (ma con legamento sintattico tra la fine della prima e la ripresa della seconda), in *Patria* (VII):

Sogno d'un dì d'estate.

Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
Stridule pel filare
moveva il maestrale
le foglie accartocciate.

Scendea tra gli olmi il sole
in fascie polverose:
erano in ciel due sole
nuvole, tenui, róse:
due bianche spennellate

in tutto il ciel turchino.

Siepi di melograno,
fratte di tamerice,
il palpito lontano
d'una trebbïatrice,
l'*angelus* argentino...

dov'ero? Le campane
mi dissero dov'ero,
piangendo, mentre un cane
latrava al forestiero,
che andava a capo chino.

Ancora nella poesia del Novecento si possono incontrare forme di ballata, per lo più 'mascherate', e non solo nei poeti a cavallo dei due secoli. Una forma sia pure insolita di ballata è ricostruita da Avalle 1972 sulla base delle rime sparse

nel testo di *A Liuba che parte* di Montale (cfr. § 113); lo schema che ne risulta è x abab cd(y)cd (y)x. Si tratta di una ballata minima in versi di varia misura, con mutazioni di 4 versi e collegamento tra seconda mutazione e volta ottenuto con una rima interna (testo ricostruito a p. 98)[94]:

Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?,
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera – e basta al tuo riscatto.

Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia,
splendido lare
della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?,
sovr*asta* i ciechi
tempi come il flutto arca leggera –
e b*asta* al tuo riscatto.

4.4. Forme non liriche

4.4.1. La lassa

§ 216. La lassa è la forma metrica caratteristica della poesia francese medievale epica (*chansons de geste*) e agiografica (un esempio di poemetto agiografico galloromanzo è il *Boezio* provenzale), in décasyllabes o in alessandrini: la misura melodica, per l'esecuzione cantata (o sarà meglio dire cantilenata) del testo, è il verso singolo, e in questo senso il testo non è strofico; ma i versi si raccolgono in gruppi di lunghezza variabile, accomunati dalla stessa assonanza o dalla stessa rima: lo schema si può quindi scrivere con $A^1 \dots A^n$ $B^1 \dots B^n$ $C^1 \dots C^n \dots$, dove n è diverso per ogni serie di rime (rima, o assonanza, c o n t i n u a t a). Si aggiunga, in vari testi, la presenza di una cadenza musicale finale di lassa, che talvolta trova riscontro in un verso breve (che fornisce un confine più definito al gruppo di versi). Questa forma è praticata anche in Italia, ma soprattutto nella poesia epica di derivazione francese scritta, in Italia settentrionale, in una lingua mista detta franco-italiano o franco-veneto; mentre la poesia epica in lingua 'italiana' (che sia toscana o italiana settentrionale), quando si diffonde nel Trecento e nel Quattrocento, ha come metro principale l'ottava rima. Sono però in lasse alcuni fra i più antichi testi in versi italiani. Il *Ritmo laurenziano* (*PD.* I, p. 5) è in tre lasse di 10, 14, 16 ottonari-novenari[95], oppure di 5, 7, 8 doppi ottonari-novenari[96]; le tre lasse sono distinte dalle rime *ato*, *ano*, *esco*. Il *Libro* di Uguccione da Lodi (*PD.* I, p. 600), testo lombardo vicino al tipo del poemetto agiografico galloromanzo, è in 19 lasse di endecasillabi-alessandrini[97]: a dimostrazione della dipendenza stretta

[94] Per altri esempi novecenteschi di 'mascheramento' della ballata cfr. Capovilla 1978^2, pp. 139-145.

[95] In lasse di octosyllabes si possono citare alcuni testi provenzali (*Santa Fede*, rimata), francoprovenzali (frammento dell'*Alexandre* di Alberico di Pisançon, assonanzato) e francesi (frammento del *Gormont et Isembart*, assonanzato) dell'XI o XII secolo.

[96] La prima ipotesi editoriale citata è quella di Castellani 1986, la seconda è quella di Contini nei *PD.*; cfr. Stussi 1988, pp. 195-197.

[97] Misura e rima delle 19 lasse (per i problemi linguistici relativi alle rime si veda l'introduzione di Contini, pp. 597-599; la rima è talvolta sostituita dall'assonanza): I 41 versi,

dal modello francese, anche gli endecasillabi, come gli alessandrini, ammettono la cesura epica (cfr. § 59). Si dà come esempio la lassa XIV (vv. 547-563; i versi sporgenti a sinistra sono alessandrini, gli altri endecasillabi):

Marcé te clamo, veras Deo, en ploranto,
qe la Toa ira no me sëa davanto.
Ben sai eu, Deu, q'eu T'ai onfendù tanto
qe eu né altri no savrïa dir quanto. 550
Enfin q'eu fui çovencel et enfanto,
fin questo dì, q'eu son veio e ferranto,
encontra Ti von sempre combatando.
Mai s'tu no fussi cossì soaf e blando,
no cre[e]ria qe Paul fos vegnù santo. 555
Mai eu era sì fole, quand avea cento 'l brando,
k'eu me tegnïa meio de lo conte Rolando.
Mai entro li peccati eu ai demorad tanto
qe sovençe fïadhe n'ai sospirad e planto.
Mo è vegnù tal tempo q'eu son recreto e stanco, 560
e pur con Ti, ver Deu, son remagnù a tanto.
Marcé, dolce Segnor, non me lassar al campo!
Qi q'eu me sia, pur a Ti me comando.

Una variante della lassa si può considerare la forma del *Ritmo cassinese* (*PD.* I, p. 9) e del *Ritmo su sant'Alessio* (*PD.* I, p. 17). Le serie di versi sono ugualmente di lunghezza variabile, ma, nella lassa, si oppongono una serie 'più lunga' di ottonari-novenari (da 2 a 9 nel *Ritmo cassinese*, da 4 a 13 nel *Ritmo su sant'Alessio*), su una rima, e una serie 'più breve' di decasillabi-endecasillabi (da 2 a 3 nel *Ritmo cassinese*, di regola un distico nel *Ritmo su sant'Alessio*), su un'altra rima; la formula è dunque $a^1...a^nB^1...B^m$ $c^1...c^nD^1...D^m$ $e^1...e^nF^1...F^m$..., con n, m (ma soprattutto n) variabili di lassa in lassa. La seguente è la lassa XI del *Ritmo su sant'Alessio* (vv. 81-91):

Poi lu fante foe crescutu,
a la scola foe transutu;
Cristo Deu stal'in atiutu,
quantu vole à provedutu.
Anni .xvij. complutu,
ballamente foe crescutu:
multu è·ssapiu devenutu.
Lu patre, poi ket li [è] saputu
como et qual è conoscutu,
lauda Deu ka bonu fo lo enditiu
ket le fece Deu tantu de propitiu.

§ 217. La lassa epica conosce una ripresa nel secondo Ottocento, in quanto forma di sapore arcaizzante. Nella *Notte di Caprera* (in *Elettra*), D'Annunzio riprende la forma antico-francese in tutte le sue caratteristiche, anche prosodiche: versi formati di quinario e settenario, che sono endecasillabi regolari quando

rima in *or*; II 38, *ente*; III 50, *ir*; IV 40, *ura*; V 27, *ento*; VI 38, *on*; VII 87, *ar*; VIII 35, *adhe*; IX 23, *adhi* (ma forse IXa 8, *adhi* + IXb 15, *adhe*); X 94, *adho*; XI 26 *aa*; XII 18 *ente*; XIII 29, *uo*; XIV 17, *anto*; XV 23, *ate*; XVI 17, *ar*; XVII 28, *an*; XVIII 25, *or*; XIX 46, *on*.

il quinario è tronco o termina in un nesso potenzialmente sineretico, e quando è possibile la sinalefe, altrimenti sono endecasillabi con cesura epica[98]; lasse di lunghezza variabile (22); assonanza (della sola vocale tonica)[99]. La prima lassa inizia così:

Donato il regno   al sopraggiunto re,
il Dittatore   silenziosamente[100]
sul far dell'alba   con suoi pochi sen viene
alla marina   dove la nave attende.
Ei si ricorda   nell'alba di novembre:
quando salpò   da Quarto era la sera,
sera di maggio   con ridere di stelle...

Una forma 'modernizzata' di lassa è quella di Carducci, *La canzone di Legnano*: abolita la variabilità delle lasse, e abolita anche l'assonanza, la forma della lassa è imitata, nel tono e nella sintassi arcaizzanti, da strofe di 10 endecasillabi sciolti. Più complesso l'esperimento di Pascoli nella *Canzone dell'Olifante* (tra le *Canzoni de Re Enzio*), in 8 sezioni di lasse di endecasillabi sciolti concluse con un novenario, di varia lunghezza, ma con corrispondenze regolari (per es. la sez. I comincia con due lasse di 14 versi, la sez. II con due di 17 versi); intercalate a queste sono lasse assonanzate (con assonanza piena, di vocale tonica e vocale atona[101]), anche queste di misura varia, ma con corrispondenze regolari nelle diverse sezioni. L'opposizione fra le due serie intrecciate si può esemplificare con le prime due lasse della sez. VII (l'una appartenente al primo tipo, l'altra al secondo):

Ormai nessuno è più con te, Manfredi
nepote di Costanza imperatrice!
Sul biondo capo ei pone l'elmo, ei leva,
andando a morte, l'aquila di Roma.
L'aquila cade sull'arcion dinanzi.
Romano e' parla, ed *Hoc est signum Dei*,
dice ai suoi cento. Ma però non lascia:
muove il cavallo verso la battaglia.
Cavalca, quale cavalier valente,
contro i guerrieri della rossa croce,
galoppa al Prato delle rose, sprona
ver la sua rossa Roncisvalle.

[98] Cfr. §§ 59, 60.2. Da notare, come elemento arcaizzante, la prosodia di alcuni versi, irregolare rispetto all'uso consueto: 131 «l'anima d'un popolo fatta un cielo» (*d'un* in cesura), 170 «occupa la solitudine vince» (come 187 «Divinità rivelata nei cigli»), 258 «la sete, la fame; la corsa verso Parco» (ipermetro), 487 «al nomar d'un nome, in una sostanza» (*d'un* in cesura), 522 «sul corpo di Patroclo nato dal / cielo» (*di* in cesura), 671 «Giacomo Medici, incrollabile possa» (quinario sdrucciolo, ma sinalefe), 841 «tenditor di vele latine, duro» (*di* in cesura), 842 «scotitor di latine selve, tu» (*di* in cesura).

[99] Per es. nella prima lassa v. 1 *re*, 2 *silenziosamente*, 6 *sera*, 12 *segreto* ecc.

[100] Secondo la norma assunta nel testo, bisogna scandire *silenzïosamente*; con *silenziosamente* il verso è un endecasillabo normale.

[101] Fanno eccezione solo alcuni versi tronchi, per es. *va* in assonanza con *a-e* (*grave* ecc.). Gli endecasillabi di queste lasse non hanno cesura epica, ma, con rare eccezioni, hanno tutti l'accento sulla 4ª sillaba.

Rollando ha messo l'olifante a bocca,
forte lo prieme, a gran virtù vi soffia.
Il sangue sprizza e dalle labbra cola.
Son alti i monti, alta la voce vola.
A trenta leghe l'eco ne rimbomba.
L'imperatore ode la voce lunga[102].
«Suon di battaglia!» mormora, ed ascolta:
«se non è tuono che tra i monti corra.»
Raccoglie a sé le briglie, né più sprona.
Tien alto il capo, e lento, al passo, inoltra...
AOI[103]

4.4.2. Il distico

§ 218. Nella poesia galloromanza la forma tipica del d i s t i c o a rima baciata è quella in octosyllabes (nella narrativa francese e provenzale, nelle cronache volgarizzate, nei testi didattici) o in hexasyllabes (principalmente nei testi didattici). In Italia la poesia didattica sceglie con il *Tesoretto* di Brunetto Latini (*PD.* II, p. 175) la forma del distico di settenari (corrispondente al distico di hexasyllabes). Nelle intenzioni dichiarate dall'autore, il distico doveva combinarsi con sezioni in prosa in un 'prosimetro' didattico (ispirato, per la forma, a testi quali la *Consolatio Philosophiae* di Boezio); valga la prima dichiarazione in merito (vv. 1113-1124) ad esempio dello stile medio del testo:

Ond'io aggio talento
nello mio parlamento
ritrare ciò ch'io vidi.
Non dico ch'io m'afidi
di contarlo pe·rima
dal piè fin a la cima,
ma 'n bel volgare e puro,
tal che non sia oscuro,
vi dicerò per prosa
quasi tutta la cosa
qua 'nanti da la fine,
perché paia più fine.

Un ardito esercizio «in settenari a rima baciata, normalmente ricca... e sempre equivoca» (Contini 1984², p. 801) è il *Detto d'amore* (cfr. § 71n); se ne veda l'inizio (Contini 1984, p. 485):

Amor sì vuole, e par-li,
ch'i' 'n ogni guisa parli
e ched i' faccia un detto,
che sia per tutto detto,
ch'i' l'ag[g]ia ben servito. 5

[102] L'assonanza di *u* con *o* è un ulteriore tratto arcaizzante, che richiama la rima siciliana.

[103] Nelle strofe 'rolandiane' Pascoli riprende anche il ritornello ritmico-musicale AOI che chiude le lasse della *Chanson de Roland*.

Po' ch'e' m'eb[b]e 'nservito
e ch'i' gli feci omaggio,
i' l'ò tenuto o·maggio
e ter[r]ò giamà' sempre;
e questo fin asempr'è 10
a ciascun amoroso,
sì c[h]'Amor amoroso
no·gli sia nella fine,
anzi ch'e' metta a fine
ciò ch'e' disira avere, 15
che val me' c[h]'altro avere.
Ed egli è sì cortese
che chi gli sta cortese
od a man giunte avante,
esso sì 'l mette avante 20
di ciò ched e' disira,
e di tutto dis-ira (1-22)[104].

Distici di alessandrini a rima baciata sono quelli dello *Splanamento de li Proverbii de Salamone* di Girardo Patecchio (*PD.* I, p. 560), nel genere della poesia didattica che preferisce per lo più la quartina monorima di alessandrini (cfr. § 220; in parentesi, qui e oltre, le vocali finali da espungere per la corretta misura del verso, cfr. §§ 45 e 122):

E nom(e) del Pare altissemo e del Fig beneeto
e del Spirito Santo, en cui força me meto,

comenz e voig fenir e retrar per rason
un dret ensegnamento ch'afermà Salamon.

Sì con' se trova scrito en *Proverbi* per letre,
Girard Pateg l'esplana e'n volgar lo vol metre: ... (1-6).

La poesia giullaresca riprende invece il distico di octosyllabes, naturalmente in forma anisosillabica (cfr. § 61); è questa la forma (con escursione fino a 10 sillabe) di un poemetto fiorentino, il *Detto del Gatto lupesco* (*PD.* II, p. 288), rappresentante di una cultura «benché affine, idealmente e forse anche realmente più antica di quella del Latini»[105], testo, come altri poemetti giullareschi, fra il narrativo e l'allegorico:

[104] Si riporta il «tentativo di traduzione letterale» fornito da Contini, p. 805 (anche il punto interrogativo è di Contini): «(1-5) Amore vuole e stima buono che io a ogni modo parli e componga un 'detto' (poemetto) da recitarsi ovunque, sul buon servizio da me a lui porto. (6-22) Da che egli mi ebbe ridotto a uomo a lui ligio ed io gli ebbi reso omaggio, io l'ho tenuto, e lo terrò per sempre, mio sovrano: e questo è esempio perfetto per ogni amoroso, così che Amore in definitiva non gli sia amaro (?), ma rechi a buon fine ciò che egli desidera avere, superiore in valore a qualsiasi altra ricchezza. Ed egli (Amore) è così cortese che chi gli sta davanti a braccia incrociate o a mani giunte, lo fa progredire in ciò che desidera e lo priva di ogni cruccio». Al v. 12 *amoroso* sarà da emendare in *amaroso* (considerato in nota da Contini).

[105] In *PD.* II, nota intr. pp. 285-287 (da cui la cit.), testo pp. 288 ss. (144 versi in tutto). Diversamente da *PD.*, si considera il v. 6 un novenario.

Sì com'altr'uomini vanno,
ki per prode e chi per danno,
per lo mondo tuttavia,
così m'andava l'altra dia
per un cammino trastullando
e d'un mio amor gia pensando
e andava a capo chino.
Allora uscìo fuor del cammino
ed intrai in uno sentieri
ed incontrai duo cavalieri
de la corte de lo re Artù,
ke mi dissero: «Ki·sse' tu?» (vv. 1-12).

Per la forma, molto più rara, del distico di endecasillabi a rima baciata (che Antonio da Tempo cataloga fra i tipi del serventese, cfr. § 221), si possono citare due testi di Franco Sacchetti, il *Dir de' Bianchi* (n. CCCI del *Libro delle Rime*), di 400 vv., posteriore al 1388, e la *Oratio autoris pro se ipso* (CCCII), di 123 vv. in rime sdrucciole (esclusa la conclusione di 3 vv.).

§ 219. La tradizione italiana della poesia discorsiva non è in genere favorevole al distico a rima baciata. Un'eccezione importante si ha nella versificazione teatrale del Settecento, con l'introduzione in Italia del distico di alessandrini a rima baciata, proprio del teatro classico francese, da parte di Pier Iacopo Martello[106]. La resa dell'alessandrino è naturalmente il doppio settenario, che prende in Italia, dopo questa ripresa, il nome di m a r t e l l i a n o. A questa versificazione teatrale aderisce per es. più volte Carlo Goldoni, quando scrive in versi; si veda l'inizio del *Cavalier Giocondo* (1755):

Scena prima. Camera in casa del Cavaliere. Il cavalier Giocondo in veste da camera e berretta, al tavolino, scrivendo. Fabio, maestro di casa.

Fab. Signor, non ho denaro. Se voi me ne darete,
Provvederò al bisogno.
Cav. Eccone qui. Tacete (*gli dà una borsa*)
Fab. Si spende assai, signore, e badano a venire
Ancor de' forestieri.
Cav. Lasciatemi finire.
Il Cavalier Giocondo. Il Cavalier Giocondo.
Il Cavalier Giocondo. Il Cavalier Giocondo. (*Scrivendo il suo nome in vari biglietti*)
Fab. Per certo il vostro nome voi non vi scorderete:
scritto questa mattina trenta volte l'avete.
Cav. Altre tre, ed ho finito. *Il Cavalier Giocondo.*
Il Cavalier Giocondo. Il Cavalier Giocondo (*come sopra*)
Fab. Ma che son quei biglietti?
Cav. A vivere ho imparato.
Son divenuto un altro, dopo d'aver viaggiato.
Partendo da Bologna, facendo a lei ritorno,

[106] 1665-1727; le sue 12 tragedie furono raccolte nell'edizione del *Teatro* del 1709; dello stesso anno è il trattato *Del verso tragico*.

In visite una volta spendeva tutto il giorno:
Ora con i biglietti supplisco ad ogni impegno.
Ah i Francesi, i Francesi, hanno il gran bell'ingegno!

Per distici a rima baciata di versi di altra misura, si vedano nell'opera di Carducci il prologo di *Juvenilia* (endecasillabi rolliani: cfr. § 168) e *La sacra di Enrico quinto* (doppi ottonari, cfr. § 147); nell'opera di Pascoli il distico di endecasillabi (*La cavalla storna*, *C. Cast.*).

Esiste infine anche un uso lirico del distico a rima baciata: si vedano le forme dell'ode-canzonetta di Chiabrera in distici di settenari a rima baciata (cfr. § 260).

4.4.3. La quartina

§ 220. La quartina m o n o r i m a d i a l e s s a n d r i n i (schema A_{7+7}AAA BBBB...) è «la strofa che presenta il più alto indice di frequenza nella poesia francese non lirica del Medioevo»[107]; dalla poesia francese si è diffusa nel Duecento in tutta la poesia romanza, in particolare in quella iberica (dove ha il nome di *cuaderna vía*: è per es. il metro di Gonzalo de Berceo), e in quella italiana, dove è metro tipico della poesia didattica settentrionale, usata per es. da Giacomino da Verona e da Bonvesin da la Riva. Il più antico testo in quartine monorime di alessandrini in Italia è forse, secondo Contini (*PD*. I, p. 521), il poemetto veneto anonimo *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*, «ispirato... a una redazione del francese *Chastiemusart*, che è pure in quartine monorime di alessandrini». Gli alessandrini in questo testo hanno frequentemente, ma non costantemente[108], il primo emistichio sdrucciolo:

Bona çent, entendetelo, perqué 'sto libro ai fato:
per le malvasie femene l'aio en rime trovato,
quele qe ver' li omini no tien complito pato;
cui plui ad elle servene, plui lo tien fol e mato.

Saçai, per ogna femena 'ste cause no vien dite,
k'asai creço qe sëa 'nde cui no plas queste scrite:
le bone se n'alegra, de queste rime drete,
e le rei, quando le aude, sta 'ne dolente e triste.

Unca per bona femena, saça, pura e cortese,
queste verasie rime ça no serà represe:
se le bone le 'scoltano, quando l'avrà entese,
laodarà sença falo qi le trovà e fese (1-12).

[107] Avalle 1962, p. 119: il saggio di Avalle è lo studio più importante sull'argomento. Cfr. anche Buzzetti Gallarati 1978.

[108] Non hanno il primo emistichio sdrucciolo, nell'esempio, almeno i vv. 7, 10 e 12; probabilmente è piano anche il primo emistichio del v. 8 (sebbene *aude* possa, in pura teoria, intendersi anche come un trisillabo sdrucciolo, ma solo eccezionalmente), e forse anche quello del v. 6 (dove *sëa* è una dieresi forse non necessaria). Per il rilievo della questione cfr. § 58; cfr. anche il § 32.

La forma della quartina monorima di alessandrini appartiene per lo più alla versificazione isosillabica; fa eccezione Giacomino da Verona, che ammette con una certa frequenza che un emistichio o entrambi 'manchino' di una sillaba, siano cioè senari anziché settenari; così nell'apertura del *De Ierusalem celesti* (*PD.* I, p. 627), il primo verso è di due senari, il quarto di un senario e un settenario:

D'una cità santa   ki ne vol oldir,
com'el'è fata dentro   un poco ge n'ò dir,
e ço ke ge'n dirò   se ben vol retenir,
gran pro ge farà   sença nesun mentir.

Bonvesin da la Riva, l'autore più importante nel Duecento lombardo e settentrionale, scrive di regola in quartine monorime di alessandrini, ma offre anche una variante del metro nel *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, in quartine di schema AABB CCDD, che si distinguono da una serie di distici per l'andamento sintattico e retorico prevalente (*PD.* I, p. 703; in parentesi le vocali finali da espungere, cfr. §§ 45 e 122):

Fra Bonvesin dra Riva   ke sta im borg(o) Legnian,
d(e) le cortesie da desco   quilò ve dis(e) perman;
d(e) le cortesie cinquanta   ke s(e) dén servar al desco
fra Bonvesin dra Riva   ve'n parla mo' de fresco.

La premerana è questa,   ke, quand(o) tu ve' a mensa,
del pover besonioso   imprimamente impensa:
ké, quand tu pasci un povero,   tu pasc(i) lo to pastor,
ke t'à pasc(e) pos la morte   in l'eternal dolzor (1-8).

In quartine monorime (talvolta con assonanza), ma di endecasillabi, è il poemetto veronese tradizionalmente intitolato *Della caducità della vita umana* (*PD.* I, p. 654; in parentesi le vocali finali da espungere, cfr. §§ 45 e 122):

[En] un çorno d'avosto dre' maitino,
ço fo en la festa de santo Agustino,
pensando êl cò, êl meço et en la fin[o]
de la fragilità de l'om cativo,

penser me pres de ditar un sermon
de la vita e del sta' del miser om;
e gracia n'aba l'alto Iesù bon:
e' l'ò complir pur de veras(ie) raxon (1-8).

Altra forma di poesia non lirica in quartine è quella in otto-novenari anisosillabici (cfr. §§ 61, 134) dell'Anonimo Genovese; per la quartina a rima alterna (abab) si veda per es.:

De Venexia vegnando
trovai un me hoster a Brexa
chi, comeigo raxonando,
dixe: – E' prego no ve increxa,

respondìme, per vostro honor,
a zo che e' ve spierò;
che speso ne odo gran remor,
ni e' la veritaie ne so...[109]

Per la quartina a rima incrociata (abba) si veda per es.:

Tanto è lo camin serrao
de lo deveo de li Alexandrin
che chi seme ne vem pim
no è pu scomunegao,

ni per zo no è men amao
ni honorao da li vexin.
E zo fa l'aver meschin
no pensando a lo peccao[110].

Quartine sono anche quelle della strofa zagialesca in uso nella lauda (cfr. § 210). In quartine di endecasillabi a rima alterna è il *serventesius simplex et cruciatus* descritto da Antonio da Tempo (cfr. § 221); come si è visto, però, non è questa la forma normale della quartina nella poesia antica, e nella poesia dal Cinquecento in poi la quartina di endecasillabi a rima alterna ABAB o incrociata ABBA è una forma dell'ode di ispirazione oraziana (cfr. § 247), che con il serventese di Antonio da Tempo non ha nulla in comune.

4.4.4. Il serventese

4.4.4.1. *Le forme del serventese secondo i trattatisti*

§ 221. Come si è visto ai §§ 67-68, il termine s e r v e n t e s e è stato usato per una pluralità di forme, come nome di genere metrico-letterario e non solo metrico. Un *sirventés* provenzale scritto in lombardo è il già citato *Sirventese lombardesco*, le cui strofe sono stanze di canzone[111] (ed. Stussi 2000; si cita la prima stanza):

Poi qe neve ni glaza
non me pot far guizardo,

[109] *De condicione civitate Janue, loquendo con quedam domino de Brixia* (n. 138, p. 15); trad. dell'ed.: «Venendo da Venezia / incontrai a Brescia un mio ospite / che, discorrendo con me, / disse: – Io prego che non vi dispiaccia / rispondermi, per vostro onore, / a ciò che vi domanderò; perché spesso ne sento parlare molto, / ma non conosco la verità».

[110] *Contra eos in devetum Alexandrinorum* (n. 61, p. 9); trad. dell'ed.: «Contro chi infrange il divieto di commerciare con gli Alessandrini. È tanto severamente chiuso il cammino / dal divieto di commerciare con gli Alessandrini / che chi ne torna una volta arricchito / non viene più scomunicato, / né perciò è meno amato / e onorato dai suoi vicini. / E ciò fa biasimevole l'avere / di chi non teme il peccato».

[111] Schema $a_7b_7b_7a_7a_7b_7c_7(c_4)D_{11}(d_4)C_{11}$, analizzabile anche secondo il tipo della stanza di piedi e sirma, con due piedi abb aab oppure tre piedi ab ba ab, e sirma c(c)D(d)C. Trad. della prima stanza (Stussi): «Dato che né neve né ghiaccio non mi possono indebolire e dato che dolcemente ardo nell'amore che mi abbraccia, è giusto ch'io faccia un serventese lombardo poiché del serventese provenzale non posso glorificarmi: e sarebbe una novità, poiché non si compone serventese lombardo».

e qe dolzamentr'ardo
en l'amor qe m'abraza,
ben è rason q'eo faza
un sirventés lonbardo,
    qé del proenzalesco
no m'acresco: – e fôra cosa nova,
q'om non trova – sirventés lombardesco.

Col termine 'serventese' si designano però forme metriche diverse da quella della canzone. Antonio da Tempo (*Summa*, LVIII-LX) distingue tre (/quattro) tipi:

A1) *Serventesius simplex et cruciatus*, in quartine di endecasillabi a rima alterna ABAB CDCD EFEF... (per la quartina cfr. § 220).

A2) *Duplex et duatus*, in distici di endecasillabi a rima baciata (per il distico cfr. § 218).

A3) *Caudatus*, esemplificato nella forma AAb BBc CCd..., in endecasillabi e quadrisillabi-quinari; il verso breve è detto *cauda* (cfr. § 222).

A4) La terza rima, citata prima dell'esposizione dei tre tipi di serventese (cfr. §§ 72-73, 226-227).

Gidino da Sommacampagna (pp. 146-160) amplia il repertorio a sette forme:

G1) *Serventese incroxado* (= A1).

G2) *Duato* (= A2).

G3) *Retornellato*, in sestine di endecasillabi ABABCC, cioè quartine a rima alterna con *retornello* di due versi CC ('sesta rima': cfr. § 225).

G4) *Caudato simplice* (= A3), di cui Gidino indica come normale la forma AAAb BBBc CCCd, in endecasillabi e quadrisillabi-quinari; i tre versi lunghi sono detti *copula*, quello breve *coda*. La *copula* può essere anche di due o di quattro versi, la *coda* può arrivare anche a otto sillabe.

G5) *Bicaudato*, in forma AAAbAb BBBcBc..., anch'esso in endecasillabi e quadrisillabi-quinari, con possibile estensione delle due *code* fino a otto sillabe (cfr. § 223).

G6) *Incatenato simplice de una lingua*: corrisponde alla terza rima (= A4), ma Gidino, che dà un esempio di tre terzine di endecasillabi ABA BCB CDC, non fa menzione del verso di chiusa.

G7) *Incatenato de tre lengue*: come il precedente, ma in tre lingue, latino, toscano e francese, introdotte in corrispondenza di ogni nuova rima (A tosc., B lat., C franc., D tosc. ecc.).

Sia Antonio da Tempo sia Gidino precisano che le forme descritte sono solo alcune di quelle possibili, e che i serventesi, come usano l'endecasillabo, possono usare al suo posto il settenario o altre misure.

Trissino, nella IV divisione della *Poetica* (pp. 153-157), indica come forme del serventese le seguenti:

T1) La terza rima (= A4, G6, con un es. tratto dalla *Divina Commedia*).

T2) La doppia terzina ABA CBC | DED FEF..., cioè il metro dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli (cfr. §§ 72 e 73n), dal quale appunto è tratto l'esempio (p. 155)[112]:

[112] Si tratta dei vv. 401-412 dell'ed. Crespi 1927, cioè dell'inizio del capitolo VI del libro I (l'identificazione, assente nell'ed. Weinberg, è di Claudio Ciociola). Nel secondo

La tarda stella de la spera grande
mantien la terra e serva in sua natura.
La prima stella l'acque muove e spande.
La spietata stella muove il fuoco.
Mercurio tiene l'aere in sua figura,
tempesta muove per suo tempo e luoco.

Li spiriti son quattro principali;
l'un vien da l'Agnol primo a l'orizonte,
che 'n noi conserva gli atti naturali.
Mostrasi sua natura temperata
fra le due qualità attive e conte;
sana la terra per qual fa giornata.

T3) Il capitolo quadernario (cfr. § 224).

T4) La quartina di endecasillabi ABBA o ABAB (= A1, G1): non usata dagli autori antichi, sostiene Trissino, ma da lui «alcuna volta», per es. in *Mentre che a voi non spiacqui* (nelle *Rime* del 1529; ma piuttosto che di forme tarde del serventese si dovrà parlare di forme dell'ode: cfr. § 247).

T5) Il serventese caudato (= A3, G4, cfr. § 222).

T6) Il serventese 'dimidiato', termine con il quale probabilmente Trissino allude al distico (= A2, G2), dato che *simplex* è per Antonio da Tempo il serventese in quartine.

L'esaurimento del concetto di serventese come genere poetico (non legato a una forma precisa) si può vedere nelle *Institutioni* di Mario Equicola (composte entro il 1525, quindi all'incirca contemporanee dell'elaborazione delle prime 4 divisioni della *Poetica* di Trissino); per Equicola (c. 22v) «sermontese, o vero serventese» non è che il nome dato da Antonio da Tempo all'ottava rima e ai «terzetti» (terza rima)[113].

4.4.4.2. *Il serventese caudato*

§ 222. Il s e r v e n t e s e c a u d a t o[114] è una forma metrica in strofe nelle quali una serie di versi 'lunghi' tutti sulla stessa rima (almeno due) è conclusa da un verso 'breve' ('coda'), che rima con i versi lunghi della strofa successiva; con formula generica lo schema si può indicare con AA...b, BB...c, CC...d... I versi lunghi possono essere otto-novenari, endecasillabi o doppi settenari (sempre con possibilità di anisosillabismo), e possono essere in numero di 3 (schema AAAb BBBc...), 4 (schema AAAAb BBBBc...) o 6 (schema AAAAAAb BBBBBBc...); sono 2 solo nell'esempio dato da Antonio da Tempo (schema AAb BBc...). I versi brevi possono

v. della seconda coppia l'ed. Crespi ha *angol* anziché *Agnol* (le altre varianti si possono trascurare in questa sede).

[113] Le *Institutioni* seguono da vicino la *Summa*, ma non senza discrepanze; per es. Equicola (c. 22v) attribuisce ad Antonio da Tempo la divisione delle parti del sonetto che in realtà è di Gidino.

[114] La descrizione che segue si fonda principalmente su Ciociola 1979.

essere quadrisillabi-quinari o settenari[115]. Questo tipo di strofa risale a un tipo mediolatino, descritto col nome di *rithmus caudatus coincidens* nel *De Rhythmico Dictamine* (Mari 1899, p. 15), *rithmus caudatus continens* nelle *Regulae de Rithmis* (ivi, p. 32). L'esempio del *De Rhythmico Dictamine* è il seguente:

Vale, doctor, flos doctorum,
gemma, decus clericorum;
cetum vincis nam proborum
        rithmicando.
Cunctos vincis componendo
cunctis spes es in solvendo,
et de te nulla perpendo
        nisi bona[116].

Nell'esempio più antico di serventese caudato databile con sicurezza (1252, scoperto e edito da Stussi 1982 [1967], pp. 121-134), è da osservare[117] che il numero dei versi lunghi nella strofa è oscillante, da 2 a 3[118]. Se ne riproduce il testo completo[119]:

  Alta maiestà celestïale,
tu che facesti cielo e gente e mare,
a·nnoi iscendesti per ricomperare
        dallo serpente,
chieroti mercede, Onnipotente,
che tu issconfondi quella mala gente,
        ciò son li frati.
Non ci vastavan monaci ed abati
  vescovi ed altri chiericati;
  chredo ch'Anticristo li à mandati
        veramente.
E non si mollan d'esto predichare
  che llo mondo non de' più durare

[115] Per il verso breve lo stesso Antonio da Tempo ammette l'oscillazione tra quadrisillabo e quinario nello stesso testo.

[116] Il collegamento fra la coda della prima strofa e i versi lunghi della seconda è in omeoteleuto, non in una vera e propria rima.

[117] Insieme con irregolarità metriche che non sorprendono, dato il genere del testo: misura sillabica oscillante, rime sostituibili con assonanze.

[118] Questa variabilità del serventese caudato antico è descritta in una prospettiva romanza da Menichetti 1978, pp. 425-428 (con riferimento a esiti antico-francesi e provenzali del *rythmus caudatus continens*, e ulteriori indicazioni bibliografiche); in particolare: 1) è più o meno variabile, nello stesso testo, il numero dei versi lunghi; 2) è incostante, sempre nello stesso testo, la misura sillabica della coda; 3) non esiste una formula fissa per la prima strofa. Il più antico esempio galloromanzo di questo tipo è il fabliau *Richeut*, variamente datato entro il terzo quarto del secolo XII (Elwert 1965, pp. 158-159, che definisce lo schema 'non strofico', per la variabilità dei raggruppamenti di versi sia dal punto di vista metrico, sia da quello sintattico). Sul serventese caudato cfr. anche Braccini 1965.

[119] L'allineamento mette in evidenza gli endecasillabi mancanti di una sillaba (rientrati a destra); non si segue però l'editore per il verso «chieroti mercede, Onnipotente», che può essere un endecasillabo con cesura lirica *a maiore* e dialefe dopo la cesura.

ma' otto anni, e poi si de' disfare
e più non dura.
M'all'opera che fanno delle mura
non mi par che abbian cran paura
di morire.
Povero nessun non voglon vedere;
dei richi, tutti quanti ponno avere,
tutti li ànno.
Sancta Ternità ora ci vagla.
Liberaci di male e di travagla,
se ti piace!

Un serventese caudato è anche il 'vanto' di Ruggeri Apugliese, *Tant'aggio ardire e conoscenza*, probabilmente non di molto posteriore al precedente. Si veda l'inizio nell'edizione sinottica di Sanguineti 2010, dai due mss. che conservano il testo (a sinistra il Riccardiano 2183, toscano, = T, a destra il Riccardiano 2624, lucano = L), che mostra la forte oscillazione nel numero delle sillabe e in quello dei versi per strofa, con altre divergenze significative nel testo tramandato (un'ipotesi unificante è in *PD.* I, p. 890, in strofe di 4 otto-novenari, 5 nella prima cosicché le rime A sono 5 come le altre, e un quinario, schema AAAAAb BBBBc CCCCd...):

Tant'aggio ardire e conoscienza
che lli nimici tegno in temenza
e gli amici in benivoglienza;

e ò senno e provedenza
in ciascheduno mestiere:
ch'io solea essere chavaliere,
merchatante per andare a fiere,
donzello ed ischudiere,
chanbiatore ed usuriere,
e so pesare.

Cherico sono e so chantare,
fisicha saccio e medichare,
so piatire e rampogniare,
e son sartore.

Tant'agio ardire et conscenza
ched ò ali amici benvolienza
et li inimici tegno in temenza;
ad ogne cosa do sentenza
et agio senno et provedenza
in ciascum misteri:
k'eo so bene esser cavaleri,
et doncello et bo' scuderi,
mercadante andari a feri,
cambiatore et usurieri,
et so pensare.
So piatari et avocare,
clericu so' et so cantare,
fisica saczo et medicare,
et so di ranpogni et so' zollare,
et bo' sartore

Il serventese caudato in strofe di tre endecasillabi e un quinario (AAAb BBBc...), cioè nella forma più stabilmente assunta nel Trecento, coincide sostanzialmente con la forma della strofa saffica (cfr. § 249). Si cita l'inizio del *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei* (*PD.* I, p. 846; il testo, probabilmente della fine del 1280, è anisosillabico):

Altissimo Dio padre, [re] de gloria,
priegote che me di' senno e memoria
che possa contare una bella istoria
de recordança.

Del guasto de Bologna se comença[120],
como perdé la força e la potença
e lo gram senno cum la provedença
ch'aver solea.

Si aggiunge come esempio di serventese in versi lunghi alessandrini (doppi settenari, con rime interne) l'inizio del *Serventese romagnolo* (*PD.* I, p. 879; schema (a)B(a)B(a)Bc (d)C(d)C(d)Ce...):

Venutu m'è in talento – de contare per rema
el novo assalimento – che façunu insta prima
co l'or de tradimento – tagl[i]ad'a surda lima:
ayda, Deo!

Quest'è l'ordene fatto – del piligrino romeo:
sutilmente è trattu – se tortu va 'l paleo;
talor se crede 'l mattu – lu saçu e 'l bon el reo;
ore intendite.

§ 223. Del serventese b i c a u d a t o Gidino da Sommacampagna (cap. 6.34) dà il seguente esempio (due strofe AAAbAb BBBcBc..., che si intendono da continuare CCCdCd DDDeDe...):

Per grande tema la giente latina
era già dele porte asay vicina,
fugiendo lo furore e la ruyna
di Troiani,
che li andavan fugando la matina
come cani.

Ma, per vergogna, algun di capitani
del gaio Turno volse gli prophani
Latini a ritornar gagliardi e sani
ala bataglia.
E per lor força tornaron soprani
a tal travaglia.

Forma analoga, ma senza collegamento di rima tra le strofe, ha il serventese per la morte di Cangrande della Scala (1329) di cui sono editi in *PMT.*, p. 981 i vv. 19-150. I versi lunghi sono endecasillabi, i versi brevi settenari:

Andònne per Vicenza l'altro giorno,
a Padova la notte fe' soggiorno;
la boce si spandea d'intorno intorno
che 'l signor cavalcava:
però a lui io vo' far mio ritorno,
com'a Trevigi andava.

Da Padova partì l'altro mattino,
verso Trevigi andòssene a Piombino

[120] Si noti la rima 'francese' *ança*: *ença* (cfr. § 150).

per volontà d'avere al suo dimino
Trevigi e sua campagna.
Quella città, dove 'l sito è salino,
col Can già s'accompagna.

4.4.4.3. *Il capitolo quadernario*

§ 224. Il c a p i t o l o q u a d e r n a r i o è una forma tre-quattrocentesca di serventese (ignorata da Antonio da Tempo e da Gidino, forse connessa con gli schemi praticati da Francesco da Barberino, cfr. Panzera 1997 e § 71 e n.), in strofe di 4 versi, di cui il terzo settenario e gli altri endecasillabi; lo schema delle rime è ABbC CDdE EFfG... (ne risulta una serie di rime baciate, disposte però in modo da legare insieme le strofe). Per es. Antonio Pucci (Corsi 1969, p. 845):

Quella di cui i' son veracemente
in sé ha tutte quante le bellezze
e le piacevolezze
che debbe avere in sé la bella donna:

grande e diritta com'una colonna
con signorile e bella contenenza
e la sua appariscenza
veracemente avanza ogni altro fusto.

Il capo le risponde al bello imbusto;
di fila d'oro paiono i capelli
crespi, sottili e belli,
né lunghi più che richiegga sua norma...

La rima iniziale è irrelata; invece la chiusa è formata in modo da evitare una rima irrelata finale (nell'es. citato la soluzione è WXxY YZZ).

Nella variante ABbA ACcD DEeF si evita la rima irrelata iniziale; a questo tipo appartengono per es. i serventesi del Saviozzo (tranne LXXIII *L'invidïosa gente e 'l mal parlare*). La conclusione è data da un endecasillabo isolato in rima con l'ultimo dell'ultima strofa (in XXV *O specchio di Narciso, o Ganimede* si aggiungono due endecasillabi a rima baciata, come nell'es. citato di Antonio Pucci). Si cita l'inizio del n. LXXII, che riprende nello schema del capitolo quadernario, e in altro argomento[121], lo schema retorico della canzone di Petrarca *S'i' 'l dissi mai* (*Rvf.* 206):

S'io il dissi mai, che Dio da me divida
la propria luce e ch'io rimanga cieco;
s'io il dissi mai, io preco
che ognun per me tapin devente Mida.

[121] «Scongiuri fatti per Simon da Siena, essendo esso carcerato e iudicato a morte, perché gli fu apposto lui aver parlato contra il suo signore; per li quali scongiuri fu liberato» (così la didascalia).

S'io il dissi mai, che nel mio cor s'annida
mille infernal sentenze e mille Furie;
s'io il dissi mai, congiurie
sol Erittòn per me, qual per Igneo!

S'io il dissi mai, che la lira d'Orfeo
mi si rivolga in doloroso pianto;
s'io il dissi mai, che 'l canto
del cherubin mi si converta in guerra!

4.4.4.4. *La sesta rima*

§ 225. La sesta rima (strofe ABABCC, di endecasillabi o anche di altre misure), detta da Gidino da Sommacampagna 'serventese ritornellato' (*retornellato*), è nel Tre-Quattrocento un metro del repertorio laudistico (altrimenti è testimoniata, nel Trecento, dal solo Gidino). La più antica attestazione databile è nel *Laudario di Santa Maria della Scala*, tra la fine del Duecento e il primo quarto del Trecento, nella lauda VI, in 38 strofe di otto-novenari (Manetti 1993, p. 35, e p. XIII per l'osservazione sul metro):

«Oimè trista tapinella,
quanto so' piena di duolo,
ch'i' non so nulla novella
de lo mio caro figliuolo!
Da' Giuder(i) credo sie preso:
lassa, no l'avìa offeso!

Lo mio figliuol vo carendo
se trovare lo potesse;
longo tempo·l gi' fugendo,
per c'altri no·l mi tollesse!
Grande merçé n'aviria,
chi m'insegnasse la via».

Si aggiunge l'esempio di una sacra rappresentazione (o lauda drammatica) abruzzese, la *Disponsazione e Festa della Nostra Donna* (Petrucci 1972), nella quale la sesta rima è il metro prevalente (insieme con altri schemi, come consueto nella poesia scenica)[122].

[122] Il ms., il *Laudario della Compagnia dei Disciplinati di S. Tommaso d'Aquino*, è del terzo quarto del sec. XV; ma i testi esprimono «una cultura ancora pienamente medievale per i temi, i modi espressivi, le scelte linguistiche» (Petrucci 1972, p. 10). La misura dei versi presenta numerose irregolarità, in parte risolvibili (per es., ricorrendo ad apocopi o, all'inverso, ad epitesi, oltre che a dialefi e sinalefi), in parte dovute probabilmente a corruzione del testo, che l'ed. ha però scelto di riprodurre nella forma del ms., corrispondente a una concreta fase storica della sua fruizione. Si marca per chiarezza la separazione fra sestine (il testo procede in realtà senza separazioni strofiche).

Dice Maria:

Johacchìm, signor mio e caro patre,
dallo superno Dio vi fo annunziatu
che su del monte tornasci alla mia matre,
perché del Templo tu fusti cacciatu;
et abbracciando la mia matre Anna,
Dio vi discese soa celeste manna.
Tanto il pinsieri vostro fo divoto:
poi che creata fui, vui me donaste
allo superno Dio; faceste voto
col core puro, con menti umili e caste,
et io disposta so' pur de sequirlo:
o patre mio vogliate consentirlo.

(Anche questo testo fornisce esempi di sesta rima di ottonari, con anisosillabismo).

Per la limitata storia successiva della sesta rima (cui si danno anche i nomi di sestine, per evitare l'omonimia con la sestina lirica, sestina narrativa), si ricorderanno alcune applicazioni di fine XVIII-inizio XIX sec.: in endecasillabi *Gli animali parlanti* di Giambattista Casti e una parte degli *Idilli* di Fantoni (cfr. § 102n); in settenari, tra le *Favole esopiane* di Gian Carlo Passeroni antologizzate in *LS.*, *Il padre moribondo* (p. 383); in ottonari, fra le stesse, *Ercole e il contadino* (p. 386).

4.4.5. La terza rima (e il capitolo ternario)

§ 226. La terza rima (o 'terzina incatenata', o 'terzina dantesca') è prima di tutto la forma metrica della *Divina Commedia*: i versi, tutti endecasillabi, sono riuniti in terzine e queste in gruppi più ampi, secondo lo schema ABA BCB CDC DED... YZY Z. Una serie di terzine chiuse formalmente all'inizio e alla fine da una coppia di rime (A...A, Z...Z) anziché da una terna (B...B...B, C...C...C...) è detta 'canto' da Dante (*Inf.* XX, 2), poi capitolo ternario, o anche semplicemente 'capitolo' (o semplicemente 'ternario'). Si veda, per uno degli esempi più antichi (tolta naturalmente la *Commedia*), un passo del volgarizzamento del *De consolatione Philosophiae* di Boezio, scritto da Alberto della Piagentina fra il 1322 e il 1332 (dal libro V, ed. Segre 1953, p. 290):

Tra gli scopoli eccelsi della pietra
della grande Erminia, dove fuggendo
i Parti armati d'arco e di faretra,
fan chi gli segue rimaner dolendo
con la rivolta saetta che 'l petto
trafigge, corso però non perdendo;
Tigris e Eufrates surgon d'un letto,
e 'ncontanente rompon compagnia,
partendo l'acque con lor modo eletto.
S'avvenisse, che più in una via

s'unisca il corso lor, per certo avviene,
che quel che sovra l'onde dell'un sia,
si congiunga con quel che l'altra tiene;
e 'l simigliante le navi guidate,
e gli svelti troncon delle lor rene,
e così l'onde insieme mescolate
impacceranno co' lor propri corsi
fortuiti modi e casi all'impacciate.
E per amor di ciò nullo s'inforsi;
ché la chinata terra e 'l gran profondo
de' fiumi con lor ordine discorsi
di questi casi reggon ciascun pondo.
Così fortuna, che col freno sciolto
discorrer pare ogni cosa nel mondo,
con freni è retta d'ordine bel molto,
e segue legge da cui non si parte;
la qual le 'mpone il glorioso volto
che sua bontà quaggiù con noi comparte.

Per la tradizione del capitolo in terza rima, si veda per es. l'inizio delle *Proprietà di Mercato Vecchio* di Antonio Pucci (Corsi 1969, p. 870):

I' ho vedute già dimolte piazze
per diverse città; ma de' vicini
vo' ragionar, lasciando l'altre razze.
Bella mi par quella de' Perugini
di molte cose addorna per ragione,
ed anche la fan bella i Fiorentini;
ma de l'altre città non far menzione,
ché, s'el ti bisognasse per tuo scampo,
trovar non vi potresti un testimone.

§ 227. Per alcune note storiche cfr. §§ 72-73. La terza rima è metro assunto dalla poesia elegiaca e bucolica, attraverso l'uso nei volgarizzamenti come equivalente del distico elegiaco. Un modello per l'elegia in forma di capitolo ternario è la *Commedia delle ninfe fiorentine* (*Ameto*) di Boccaccio (in cui si alternano testo in prosa e testo in terza rima). «Atto di nascita» dell'elegia volgare è, secondo Gorni, la *Mirtia* di Leon Battista Alberti (XIII, databile fra il 1428 e il 1437; cfr. p. 42 e Gorni 1972), in forma di capitolo ternario, ma «scandito in sei 'parti' d'ineguale estensione da una terzina-ritornello con settenario al centro, sempre variata» (settenari anziché endecasillabi si trovano tre volte anche nell'altra elegia dell'Alberti, l'*Agilitta*, in forma anch'essa di capitolo ternario). La *Mirtia* non termina poi col normale verso di chiusa (...YZY Z), ma con una terzina che ha nel verso centrale la rima dei versi esterni della terzina precedente (...YZY ZYZ): cioè due terzine a rima alterna (come le terzine di un sonetto CDC DCD), la cui prima rima è anticipata, come di regola nella terza rima, dalla rima centrale della terzina precedente (...XYX YZY ZYZ). Contemporaneo all'Alberti (Gorni 1972, p. 260) è il capitolo elegiaco di Giusto de' Conti, *Udite, monti alpestri, li miei versi* (*La Bella Mano*, CXLVII); anche in questo 5 terzine su 41 hanno il settenario invece dell'endecasillabo come verso centrale (la 1ª, 9ª, 23ª, 33ª e 41ª), ma la conclusione è con il regolare verso isolato:

Udite, monti alpestri, li miei versi,
fiumi correnti et rivi[123],
udite quanto per amar soffersi.
Udite i miei lamenti, anime dive;
et voi, che infino al sommo colmo sete
del nostro lagrimar, fontane dive. (1-6)
....
Et tu, crudel Signor, del dolor mio
prendi vaghezza, poiché sì diversi
miei prieghi non ti fer mai dolce, o pio.
Piangano insieme gli angosciosi versi:
spirti gentili e gnudi,
udite quanto per amar soffersi. (22-27)
....
Spira vertù nel freddo et crudel petto;
che meco insieme sforze ella a dolersi,
rompendo il velo all'indurato affetto.
Poi seguitando gli amorosi versi
in più dolci sospiri,
non mi dorrà quantunque mai soffersi,
non per mio ben, ma per gli altrui martiri. (118-124)

Caratteristico della poesia bucolica diventa con i poeti senesi del secondo Quattrocento il capitolo ternario in rime sdrucciole; questo tipo è presente per es. (insieme con altri metri) nell'*Arcadia* di Sannazaro. Così comincia la prima egloga:

Selvaggio et Ergasto.
Selvaggio:
Ergasto mio, perché solingo e tacito
pensar ti veggio? Oimè, che mal si lassano
le pecorelle andare a lor ben placito!
Vedi quelle che 'l rio varcando passano;
vedi quei duo monton che 'nsieme correno,
come in un tempo per urtar s'abassano.
Vedi ch'al vincitor tutte soccorreno,
e vannogli da tergo, e 'l vitto scacciano,
e con sembianti schivi ognor l'aborreno.
E sai ben tu, che i lupi, ancor che tacciano,
fan le gran prede, e i can dormendo stannosi,
però che i lor pastor non vi s'impacciano.

§ 228. Fra le riprese moderne della terza rima[124], le più importanti sono quelle di Pascoli.

Pascoli mostra una tendenza ben definita, anche se non assoluta, a costruire la terza rima in vere e proprie strofe o stanze di misura fissa. Nei *Primi poemetti*,

[123] Così l'ed. Vitetti; probabilmente da emendare in *rive*.
[124] Merita menzione, per quanto riguarda la poesia romantica, il fatto che Berchet nei *Profughi di Parga* (in *PMO.*) si serve, con altri metri, della terza rima in decasillabi con accenti di 3ª-6ª-9ª.

per es., *La sementa* è diviso in 9 parti (*L'alba*, *Nei campi*, *Per casa*, *Il desinare*, *L'Angelus*, *Il cacciatore*, *La cincia*, *L'Avemaria*, *La notte*), ognuna delle quali è composta di due sezioni di 5 terzine e una di 2; stessa struttura ha *L'accestire*, 9 parti (*L'alloro*, *Il bucato*, *La bollitura*, *La canzone del bucato*, *La veglia*, *Grano e vino*, *L'oliveta e l'orto*, *La siepe*, *Accestisce*) in sezioni di 5, 5 e 2 terzine; e ancora la stessa struttura, nei *Nuovi poemetti*, ha *La fiorita* (in 9 parti di 5, 5 e 2 terzine: *Il pittiere*, *Il solitario*, *La rondine*, *La cinciallegra*, *Il torcicollo*, *Il cuculo*, *La capinera*, *La lodola*, *L'usignolo*). Ancora nei *Primi poemetti*, *Il vischio* comprende 6 sezioni di 4 terzine; *Il torello* 4 sezioni di 6 terzine e una di 3; *Il soldato di San Piero in Campo* 5 sezioni di 6 terzine e una di 3; *La calandra* 3 sezioni di 8 terzine; *Conte Ugolino* 3 sezioni di 7 terzine; *Digitale purpurea* 3 sezioni di 8 terzine; *Suor Virginia* 5 sezioni di 7 terzine e una di 2. Il canto I di *Italy* è in 9 sezioni di 8 terzine; il canto II, dopo una terzina introduttiva, contiene 8 sezioni di 3 terzine, quindi un rispetto ABABAB CDCD, quindi altre 10 sezioni di 3 terzine, un altro rispetto ABAB CDCDCD seguito da 7 terzine. Nei *Poemi conviviali* si può citare *Alexandros*, in 6 sezioni di 3 terzine; ancora nei *Nuovi poemetti*, *Le due aquile*, a struttura simmetrica, in 7 sezioni di 1, 2, 3, 5, 3, 2, 1 terzina.

All'esperienza della terza rima di Pascoli guarda Pasolini, che ne dà una sua versione libera sia nella misura dei versi (intorno all'endecasillabo), sia nel gioco di rime e assonanze (sulla base della norma); si veda per es. l'inizio delle *Ceneri di Gramsci*:

> Non è di maggio questa impura aria
> che il buio giardino straniero
> fa ancora più buio, o l'abbaglia
>
> con cieche schiarite... questo cielo
> di bave sopra gli attici giallini
> che in semicerchi immensi fanno velo
>
> alle curve del Tevere, ai turchini
> monti del Lazio... Spande una mortale
> pace, disamorata come i nostri destini,
>
> tra le vecchie muraglie l'autunnale
> maggio. In esso c'è il grigiore del mondo,
> la fine del decennio in cui ci appare
>
> tra le macerie finito il profondo
> e ingenuo sforzo di rifare la vita;
> il silenzio, fradicio e infecondo...

4.4.6. L'ottava rima

§ 229. L'o t t a v a r i m a, o 'ottava narrativa', o anche 'stanza', è la strofa di endecasillabi di schema ABABABCC, in uso nella poesia discorsiva (epica, narrativa, religiosa) almeno dal quarto decennio del Trecento, e acquisita allo stile elevato grazie a Boccaccio. Diversamente dalla forma della terza rima ('aperta' e con collegamento di rima da una

terzina all'altra), quella dell'ottava è 'chiusa', senza collegamento di rima tra le strofe. I testi in ottave si organizzano frequentemente in sezioni che possono essere dette 'canti' o 'libri', ma il canto in ottave non ha una forma di chiusa metrica come, invece, quello in terza rima. Si citano ad esempio del metro due ottave dalle *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* del Poliziano (I, 8-9)[125]:

> Nel vago tempo di sua verde etate,
> spargendo ancor pel volto il primo fiore,
> né avendo il bel Iulio ancor provate
> le dolce acerbe cure che dà Amore,
> viveasi lieto in pace e 'n libertate;
> talor frenando un gentil corridore,
> che gloria fu de' ciciliani armenti,
> con esso a correr contendea co' venti:
>
> or a guisa saltar di leopardo,
> or destro fea rotarlo in breve giro;
> or fea ronzar per l'aere un lento dardo,
> dando sovente a fere agro martiro.
> Cotal viveasi il giovene gagliardo;
> né pensando al suo fato acerbo e diro,
> né certo ancor de' suo' futuri pianti,
> solea gabbarsi delli afflitti amanti.

§ 230. Per il problema delle origini cfr. §§ 74-75. Si allegano i testi citati al § 75. Nel *Filostrato*, come ha osservato Gorni 1993 [1978], Boccaccio imita nelle ottave V 62-66 la canzone *La dolce vista e 'l bel guardo soave* di Cino da Pistoia (schema AB AB BccdD); si citano le prime due stanze della canzone e le prime due ottave di Boccaccio:

Cino da Pistoia (stanza I)	*Filostrato*, V 62
La dolce vista e 'l bel guardo soave de' più begli occhi che lucesser mai, c'ho perduto, mi fa parer sì grave la vita mia ch'i' vo traendo guai; e 'nvece di pensier' leggiadri e gai ch'aver solea d'Amore, porto disir' nel core che son nati di morte per la partenza, sì me ne duol forte.	La dolce vista e 'l bel guardo soave de' più begli occhi che si vider mai, ch'i' ho perduti, fan parer sì grave la vita mia, ch'io vo traendo guai; ed a tal punto già condotto m'have, che 'nvece di sospir leggiadri e gai ch'aver solea, disii porto di morte per la partenza, sì me ne duol forte.
II Omè, Amor, perché nel primo passo non m'assalisti sì ch'io fossi morto? Perché non dipartisti da me, lasso lo spirito angoscioso ch' ïo porto?	63 Oh me, Amor, perché nel primo passo non mi feristi sì ch'io fossi morto? Perché non dipartisti da me, lasso, lo spirito angoscioso che io porto,

[125] Sullo stile dell'ottava di Poliziano sono importanti le annotazioni di De Robertis 1944 e, dal punto di vista linguistico, lo studio di Ghinassi 1958.

Amore, al mio dolor non è conforto,	per ciò che, d'alto, mi veggio ora in basso?
anzi, com'io più guardo,	
a sospirar più m'ardo,	Non è, Amore, al mio dolor conforto
trovandomi partuto	fuor che 'l morir, trovandomi partuto
da quei begli occhi ov'io t'ho già veduto.	da que' begli occhi ov'io t'ho già veduto.

Un esempio di ottava di forma ABABABAB (cosiddetta o t t a v a s i c i l i a n a), cit. da Balduino 1982, è la lauda 3 di Iacopone da Todi, in 56 strofe di cui si cita la prima (deca-endecasillabi):

L'omo fo creato vertüoso,
vòlsela sprezar per sua follia;
lo cademento fo pericoloso,
la luce fo tornata en tenebria;
lo resalire e⟨m⟩posto è faticoso;
a chi nol vede parli gran follia,
a chi lo passa parli glorïoso
e paradiso sente en questa via.

Ad esempio della versificazione irregolare dei cantari (o delle copie che li trasmettono)[126] si citano le prime ottave del *Cantare di Fiorio e Biancifiore* nell'ed. De Robertis (1970, pp. 80-81)[127]:

1 (7) ....[ella]
...................................[ito]
...................................[ella]
dolorosa ch'i' son giunta a mal partito!». (+1)
Grande gioia ne fazea la gente fella[128]
guardandola nel viso colorito;
e davanti a lo re che·lla presentoron,* (+1)
e quel lo presente be·llo tene caro. (+1)

2 (8) Lo re, quando la vide sì bellissima
quella cristiana di terra latina,
be·lla tenne per gioia grandis[s]ima: (–1)[129]
diedela in guardia a gente sarasina.
Nata fu in Roma la gentilis[s]ima: (–1)[130]
apresentar la feze a la raina;

[126] Per i cantari trecenteschi si veda anche l'ed. di Varanini 1965.

[127] Testo del cod. Magliabechiano VIII.1416 (cfr. p. 71). Non si tratta dell'inizio del cantare, che nel ms. manca (mancano anche i primi tre versi della prima ottava, di cui si può solo ricostruire la rima). «La valutazione metrica implica... l'ammissione di dialefi d'eccezione, e occasionalmente della dieresi in *io*, *mio*, *tuo*, *suo*, *lei*, *voi*, nonché, frequentissima, in *cristiana* e *Fiorio* (*Fiorïo*), e per contro la sineresi in *creatura* e in *gioie* 53, 6» (p. 80). In parentesi sono indicate le sillabe in più o in meno rispetto alla misura regolare dell'endecasillabo; l'asterisco indica le irregolarità di rima.

[128] Qui *gioia* è monosillabo.

[129] Dato il tipo di versificazione, è possibile che qui *gioia* sia inteso addirittura come trisillabo (*gioïa*); con *gioia* bisillabo il verso è ipometro di una sillaba.

[130] Se si legge *Nata fu ïn Roma*, il verso diventa regolare nel numero delle sillabe, non canonico negli accenti.

e quand'aparve la bella cristiana*[131]
e·lla reina be·lla tenea cara.

3 (9) La cristiana eb[b]e nome Topazia,
la saracina eb[b]e nome Melliore;
e standosi con lei le venne in grazia,
ché·lla reina as[s]ai le puose amore.
Una tela che venne di Talmazia,
di seta e d'oro, che rendea splandore,
davanti a la cristiana la fece met[t]ere*[132] (+1)
che molto bello lavorio sapea tes[s]ere. (+1)

Da Battaglia Ricci 2000, p. 92, si cita un'epigrafe del *Trionfo della Morte* di Pisa (probabilmente, secondo la stessa, del quarto decennio del Trecento):

Il venerabele padre Ilarione
col sacro santo segno della croce
fugò scacciando quel crudel dragone
che era sì smisurato et sì feroce;
et questo fe' la pura intentione
di quel sacto romito e l'umil voce.
Dunqua di sua vertù ciascun se ammanti
et faccia vita de que(lli) padri sancti.

Per l'uso dell'ottava rima nella versificazione teatrale, e per l'alternanza, nella stessa, di ottava e terza rima, si cita un volgarizzamento dei *Menechini*, rappresentato nel 1486 a Ferrara[133] (atto IV, vv. 143-157):

moglie:
(terza rima)
Lui ama una putana che è qui appresso,
tutta la notte e 'l dì sta là cum sieco:
non te par questo, padre, un grande excesso?

padre:
E quanto più se cruciarà cum tieco
più cum lei cercarà darsi diletto:
di queste cose conseglìati mieco!
Tu 'l dèi accarezar cum dolce aspetto,
cum un savio parlar placar sue voglie:
da ora inanti fa quel ch'io t'ho detto,
(verso di chiusa) ch'el deve esser marito e tu sua moglie.
(ottava rima) Quando vedesse che lui te trattasse
mal, senza veste, servi, schiavi o fante,
o che fussero vote le tue casse,
gli darei torto e terríalo ignorante;
che tocca a te se ogni cosa donasse?
el pò esser terriero e viandante,
patron di la tua roba, e tu colei
che gli la salvi e mantener la dèi.

[131] Assonanza *cristiana*: *cara*.
[132] Assonanza (sdrucciola) *mettere*: *tessere*.
[133] Ed. Tissoni Benvenuti e Mussini Sacchi 1983 (testo cit. a p. 139); *Menechini* è la forma assunta da *Menaechmi* (di Plauto) nell'editio princeps e in alcuni mss. latini (cfr. ivi).

4.4.7. La nona rima e la decima rima

§ 231. A differenza dell'ottava rima, nona rima e decima rima non si possono dire forme metriche istituzionali in nessun momento della tradizione italiana.

Nona rima è il nome che si dà alla forma strofica dell'*Intelligenza*, un poemetto anonimo duecentesco o al massimo dell'inizio del Trecento[134]. In astratto la forma corrisponde a un'ottava cui è aggiunto un verso in rima con i versi pari della prima parte: ABABABCCB; più logico è descrivere la forma come una stanza di canzone, di 3 piedi AB AB AB e sirma CCB. Si cita l'inizio dall'ed. Berisso 2000:

Al novel tempo e gaio del pascore,
che fa le verdi foglie e' fior venire,
quando li augelli fan versi d'amore
e l'aria fresca comincia a schiarire,
le pratora son piene di verdore
e li verzier' cominciano ad aulire,
quando son dilettose le fiumane
e son chiar' e surgenti le fontane
e la gente cominci' a risbaldire,

che per lo gran dolzor del tempo gaio
sotto l'ombre danzano le garzette,
ne [l]i bei mesi d'april' e di maio
la gente fa di fior le ghirlandette,
donzelli e cavalier' d'alto paraio
cantan d'amor novelle canzonette,
cominciano a gioire li amadori
e fanno dolzi danze i sonatori,
e son aulenti rose e vïolette,

ed ïo, stando presso a una fiumana
in un verziere, all'ombra d'un bel pino
– d'acqua viva aveavi una fontana
intorneata di fior gelsomino –
sentia l'aire soave a tramontana,
udia cantar li augelli i· llor latino:
allor sentio venir dal fin Amore
un raggio che passò dentro dal core,
come la luce ch'appare al matino.

Questo metro è ripreso da D'Annunzio nell'*Isottèo* (*Il dolce grappolo*), con preciso rimando all'*Intelligenza* (la terza stanza di D'Annunzio cita per esteso, con una modifica, l'undicesima del poemetto antico); si veda l'inizio:

– O madonna Isaotta, il sole è nato
vermiglio in cima a 'l bel colle d'Orlando:
ei su' vostri balconi ha ravvivato

[134] Per i problemi attributivi (l'opera fu attribuita a Dino Compagni), cronologici e di ambiente culturale cfr. Ciccuto 1985, pp. 205-239, Berisso 2000, in part. pp. XVII ss.

le rose che morìan trascolorando.
Sorga da l'ampio letto di broccato
or la vostra beltà lume raggiando.
O madonna Isaotta, il sol che v'ama
con un lucido cantico vi chiama;
e gridano i paoni a quando a quando.

Più complesso il caso della d e c i m a r i m a, esplorato da Manetti 1996, cui si rinvia per un regesto dei non numerosi testi interessati. Lo schema, di dieci endecasillabi con possibili alternanze con decasillabi, è costante in questi testi per i primi sei versi ABABAB, variabile nella seconda parte, CCCB, sporadicamente CCCA, oppure CCCX (con X costante, o anche parola-rima); si veda per es. la *Leggenda di santa Caterina*, 65 strofe ABABABCCCB (prima strofa, ed. Papa 1897):

Acciò che la nobile natura
si congiunga con umilitate,
molto prende bella nodritura
e senpre cresce in buona volontade;
e so che d'esto mondo poco cura
chi con Dio tiene amistade,
come la beata Caterina
martire e vergine di terra alexandrina,
figluola fu di re e di reina,
per Dio conservò virginitade.

Questa forma è condivisa (ma forse da altra origine, per imitazione di modelli provenzali) da alcune canzoni, come quella di *Auliver* (*PD.* I, p. 509), del primo terzo del XIV sec., in stanze ABABABCCDD, ma soprattutto come la più antica canzone italiana, *Quando eu stava in le tu' cathene*, 5 stanze ABABABCCCD (D costante; prima stanza cit. al § 131).

4.5. Altre forme di origine pre-cinquecentesca

4.5.1. Il madrigale antico

§ 232. Come si è già osservato al § 79, il madrigale è prima di tutto una forma di poesia per musica a più voci. Se ci si restringe al solo testo e al solo punto di vista metrico, il m a d r i g a l e a n t i c o, secondo la descrizione di Capovilla 1982, è una forma breve a base ternaria, composta di un numero di terzine che va da un minimo di 2 (la ripetizione della terzina è essenziale) fino a 5, conclusa da un distico, o più raramente da un verso isolato o da una coppia di distici. Petrarca, i cui quattro madrigali (*Rvf.* 52, 54, 106 e 121[135]) sono fra gli esemplari più antichi del genere a noi noti, usa soltanto endecasillabi; l'inserimento del settenario in alternanza con l'endecasillabo, non previsto da Antonio da Tempo[136],

[135] Lo schema di *Rvf.* 121 è ABB ACC CDD, di sole terzine, dove però l'ultima è interpretabile come *concatenatio* + distico (cfr. Santagata 1996 e Capovilla 1983, pp. 18-19).

[136] La *Summa* descrive il madrigale come una combinazione di terzine di endecasillabi con un distico finale.

è però registrato da Gidino da Sommacampagna[137]. Gli schemi di rime sono molto vari, come vario è il modo in cui sono inseriti i settenari, e parte delle rime possono essere irrelate (così avviene anche negli esempi di Gidino). Dalla somma di queste possibilità di variazione risulta che, nonostante una certa regolarità, a paragone del madrigale cinquecentesco, già il madrigale antico è una forma molto libera[138].

Si cita come esempio di madrigale di tutti endecasillabi *Rvf.* 54, di schema ABA CBC DE DE[139]:

Perch'al viso d'Amor portava insegna,
mosse una pellegrina il mio cor vano,
ch'ogni altra mi parea d'onor men degna.

Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
udì' dir alta voce di lontano:
Ahi, quanti passi per la selva perdi!

Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,
tutto pensoso; et rimirando intorno,

vidi assai periglioso il mio viaggio;
et tornai indietro quasi a mezzo il giorno.

Come esempio di madrigale misto di endecasillabi e settenari si cita il seguente di Alesso di Guido Donati (fine del Trecento; Corsi 1969, p. 543), di schema ABb CDd eE (rime irrelate A, C):

Di fiori e d'erbe inghirlandata e cinta,
alzata in sottanel una forese
me uccellando prese

sì strettamente, ch'i' non so né posso
partir da la bell'alpe ove m'ha seco
ruzzando spesso meco;

ma stommi con amore
mutato qui da Circe in un pastore.

[137] Gidino fornisce un esempio di madrigale di tutti endecasillabi ABB CDD EFF GHH, due di madrigali misti di endecasillabi e settenari, AbA CdC EfE, e abB cdD efF, uno di madrigale di tutti settenari abb cdd eff, uno di madrigale misto con 'ritornello' di due versi (cioè distico finale) AbB CdD EE, e uno di un tipo più artificioso di endecasillabi e settenari, in cui il settenario finale di ogni terzina ripete identico il primo emistichio dell'endecasillabo, a(b)Cb a(b)Cb a(b)Cb (prima terzina: «Lo pastor Coridòn / per lo bello Alexì – d'amore ardeva, / per lo bello Alexì»).

[138] Che i madrigali antichi siano in realtà liberi come quelli 'moderni' è osservazione di Filippo Massini (*Lettioni dell'estatico insensato*, Perugia, Petrucci 1588, p. 164) cit. da Ariani 1975, p. LXIV.

[139] Che la disposizione debba essere in due terzine e due distici anziché in tre terzine e un verso di chiusa (ABA CBC DED E, come d'uso nelle edizioni prima di Santagata 1996) è stato dimostrato da Capovilla 1982, pp. 461-462 (cfr. poi le considerazioni, con qualche dubbio, di Zenari 2000). Sui madrigali di Petrarca cfr. Capovilla 1983.

A ulteriore esempio della varietà del metro, si veda dello stesso un madrigale in rime sdrucciole (aBA cAC dED F: A imperfetta alla terza occorrenza, B E F irrelate; Corsi 1969, p. 540):

> Ellera non s'avvitola
> più stretta verzicando ad alcun albero,
> ch'a me tremando fe' la bella zitola,
>
> pian pian: – Che fo? – dicendomi
> – i' sento sbadigliar la madre vetula:
> fo vista di dormire e teco stendomi. –
>
> – Abbracciami, risposile,
> – e, s'ella ci ode e grida, fuor cacciamola. –
> E ciò dicendo volto a volto puosile
>
> e colsi frutto del suo orto giovane.

Si cita inoltre, a esempio del gusto trecentesco per la poesia bilingue, un madrigale di Piero da Firenze che alterna versi in italiano e versi in francese (indicando l'italiano in tondo e il francese in corsivo, lo schema, di endecasillabi e settenari, è A*B*A *BAB* c*D* c*D*; ed. Corsi 1970, p. 6):

> Ogni diletto e ogni bel piacere
> *a mis Amours el gens cor de ma dame*,
> se sol piatà di me volesse avere.
>
> *Son dolz regart con plus mir plus m'inflame*;
> ma quella pur non mi degna vedere:
> *ay las celui che n'est oïs e clame*!
>
> Soffrir pur voglio ancora
> *bien che merci me soit ore contraire*.
>
> Forse inanzi che mora
> *vendra vers moi son cruel vis de bon aire*.

§ 233. Il madrigale antico conosce una nuova fortuna, in forme dissimulate, nella poesia italiana del secondo Ottocento: Carducci ne congiunge tre, come tre strofe, in *Ancor mi ride ne la fantasia* (*LG.*), sullo schema ABB ACC DD; lo stesso schema in *Vignetta* (*RN.*). Pascoli mostra una vera predilezione per lo schema di *Per ch'al viso d'Amor portava insegna* di Petrarca (cfr. § 232), già 'reinterpretato' da Tommaseo (cfr. § 104) in forma di due terzine e una quartina anziché due terzine e due distici (ABA CBC DEDE)[140].

Nelle *Myr.* hanno questo schema per es. *I due fuchi*, *Il cacciatore*, *Le femminelle*; madrigali su questo schema sono riuniti in cicli, nell'*Ultima passeggiata* (16

[140] Per ulteriori dati sulla fortuna moderna del madrigale antico cfr. Capovilla 1982.

madrigali, ognuno con un titolo), *Finestra illuminata* (9 madrigali, ognuno con un titolo, ma fra il primo e il secondo il discorso passa con un *enjambement*). 4 di questi madrigali sono riuniti in *Dialogo*, con un distico di conclusione (un distico è aggiunto anche allo stesso tipo di madrigale isolato in *O vano sogno*); nel terzo la quartina rompe lo schema: «La neve! (*Videvitt: la neve? il gelo? / ei di voi, rondini, ride: / bianco in terra, nero in cielo, / v'è di voi chi vide... vide... videvitt?*)» (il primo verso è regolarmente endecasillabo, gli altri sono ottonari, con schema di rime regolare, ma all'ultimo si aggiunge, fuori misura e fuori rima, *videvitt*). Sempre su questa forma, ripetuta 7 volte, si basa, nei *Canti di Castelvecchio*, *The Hammerless Gun*: fra le terzine e la quartina del 2° madrigale è inserita, con un trapasso «gli dico:» fuori misura, *La pania*, in due terne di strofe di novenari che rovesciano la stessa struttura: abab cdc ede; fra le terzine e la quartina del 7° sono inserite, con i trapassi «Sento:», «E poi:», «E poi:», *Il pittiere*, *La capinera* e *L'allodola*, nello stesso schema della *Pania*, ma ognuna di una sola terna di strofe; la conclusione è data da un distico a rima baciata.

4.5.2. Il rondò

§ 234. Il *rondeau* è una forma musicale francese, che nel tipo base (*rondel sangle* [rondò semplice])[141], esemplificato nell'*Art de dictier* di Eustache Deschamps (1392), consta, dal punto di vista metrico, di 8 versi: i vv. 1-2 sono ripetuti come vv. 7-8, il v. 1 è in più ripetuto anche come v. 4; lo schema (indicando con le maiuscole la ripetizione di tutto il verso, con le minuscole le sole rime) è ABaAabAB. Questo è il primo esempio (p. 284; in corsivo i vv. ripetuti):

> *Cilz qui onques encores ne vous vit*
> *vous aime fort et desire veoir.*
> Or vous verra, car en cest espoir vit
> *cilz qui onques encores ne vous vit.*
> Car pour les biens que chascun de vous dit
> vous veult donner cuer, corps, vie et pouoir;
> *cilz qui onques encores ne vous vit*
> *vous aime fort et desire veoir*[142].

Questa forma, che nella poesia francese è molto usata e dà luogo a molte varianti, è citata da Antonio da Tempo, con riferimento esplicito a quella tradizione[143], col nome latino di *rotundellus* (base etimologica di *rondeau*: allude alla circolarità del canto oltre che alle ripetizioni di versi). Gli schemi della *Summa* (XLVII-L) sono però diversi: il distico introduttivo (due settenari, o due endecasillabi, o un endecasillabo e un settenario) può divenire un tristico (due settenari e un endecasillabo); seguono due strofe uguali fra loro, nelle quali solo il primo verso dell'introduzione è ripetuto, in entrambe come secondo verso; per es. (XLVIII):

[141] Alla fine del XV secolo questa forma primitiva del *rondeau* prende il nome di *triolet*: cfr. Elwert 1965, p. 172.

[142] [Colui che mai ancora non vi vide vi ama molto e desidera vedere. Ora vi vedrà, perché in questa attesa vive colui che mai ancora non vi vide. Poiché per le buone cose che ognuno di voi dice vi vuole donare cuore, corpo, vita e potere; colui che mai ancora non vi vide vi ama molto e desidera vedere]. I versi sono décasyllabes.

[143] «Ultramontani valde utuntur his rotundellis» [i francesi usano molto questi rondò].

Ov'è laude cotanta
da darti, dona, quanta si convene?

Ché tu sei sola pianta,
ov'è laude cotanta
che tuto 'l mondo avanta,
e fai contento d'ogni sommo bene.

Vertute per te canta:
«*Ov'è laude cotanta?*»
Di te piacer s'amanta
come di dona che l'onor mantene.

(ci si avvicina in sostanza alla forma della ballata, con stanze però indivisibili).

Diverso, ma sempre di ispirazione francese è il rondò sperimentato da Boiardo (*Rodundelus integer ad imitacionem Ranibaldi Franci* [rondò intero ad imitazione di Rambaldo di Francia]), ancora più simile alla forma di una ballata in stanze indivisibili, con una ripresa e 9 stanze *unissonans* (cfr. Conti 1990, pp. 195-196, con ulteriori indicazioni bibliografiche); si veda l'inizio:

Se alcun de amor sentito
ha l'ultimo valor, sì come io sento,
pensi quanto è contento
uno amoroso cor al ciel salito.

Da terra son levato e al ciel son gito,
e gli ochi ho nel sol fisi al gran splendore
e il mio veder magiore
fatto è più assai di quel che esser solia.
Qual inzegno potria
mostrar al mio valor e' penser mei?
Perché io stesso vorei
cantar mia zoglia, e non esser odito.
Se alcun de amor sentito.

Il rondò ha una fortuna minima nella tradizione italiana. Riprese degne di nota sono quelle di Carducci (*O piccola Maria*, in *RR.*) e di D'Annunzio. I rondò di quest'ultimo (nella *Chimera*), in strofette di settenari o di ottonari, rendono la circolarità della struttura con la ripetizione del primo verso alla fine, o anche soltanto con la ripresa alla fine di una parola-rima della prima strofa. Quello di Carducci, di settenari, risponde invece fedelmente al tipo antico del *triolet* esemplificato qui sopra da Eustache Deschamps, non agli schemi dei testi citati da Antonio da Tempo nella *Summa*, come si dice per una svista in Bausi e Martelli 1993, p. 246 (si aggiungono i corsivi per evidenziare le ripetizioni):

O piccola Maria,
di versi a te che importa?

Esce la poesia,
o piccola Maria,
quando Malinconia
batte del cor la porta.

O piccola Maria,
di versi a te che importa?

4.5.3. La caccia

§ 235. Come si è osservato al § 80, la c a c c i a, genere della polifonia profana trecentesca, non è legata a una forma metrica precisa. Si dà come esempio il testo della caccia di Piero citata da Pirrotta 1984, p. 106, come la più antica caccia trecentesca (schema $P_{11}AA$ $P_{11}BB$ $P_{11}CC$ $S_{11}DD$ $P_{11}EE$)[144]:

Con dolce brama e con gran disio
disssi al còmito quando fui in galia:
– Andiamo al porto della donna mia. –
Et egli tosto prese 'l suo fraschetto:
– Su, su! – a banco a banco – Piglia voga!
E da le pope mola via la soga. –
Lo vento è buon e tutti alzôr l'antenna:
– Aiòs, aiòs! – e, l'arboro drizzando,
chinal e quardernal tutti tirando:
– Saja la vela, saj'! investi gòmene! –
– Issa, issa pur te di mano 'n mano! –
– La vela è su! dà volta, che si' sano! –
Ado' le fonde: – Cala l'anzoleto! –
Adentr'a pozza: – Mola della sosta! –
Alor zà a pope ciaschedun s'acosta.

4.5.4. Lo strambotto e il rispetto

§ 236. Come si è osservato al § 82, i nomi di s t r a m b o t t o e di r i s p e t t o si riferiscono entrambi, senza che si possa fare una netta distinzione, a una forma breve di poesia musicale di fortuna trecentesca e soprattutto quattrocentesca. Comune a tutte le forme è il fatto che i versi sono endecasillabi; la misura normale è di 8 versi, in due tipi principali, l'o t t a v a s i c i l i a n a, di schema ABABABAB, e l'o t t a v a t o s c a n a, di schema ABABABCC.

Un'ottava siciliana isolata[145] è nel *Filocolo* di Boccaccio; ma è probabile che con questo schema Boccaccio volesse imitare la forma dell'epigramma-epitaffio in distici elegiaci:

Qui, d'Antropòs il colpo ricevuto,
giace di Roma Giulia Topazia,
dell'alto sangue di Cesare arguto
discesa, bella e piena d'ogni grazia,
che, in parto, abandonati in non dovuto
modo ci ha: onde non fia già mai sazia
l'anima nostra il suo non conosciuto
Iddio biasmar, che fé sì gran fallazia.

[144] Con varianti rispetto a Corsi 1970, p. 5, che classifica il testo come un madrigale.

[145] Si è visto (§ 230) che la forma strofica ABABABAB è già nella lauda 3 di Iacopone (in deca-endecasillabi); considerando astrattamente lo schema di rime abababab si può risalire fino alla strofa italiana del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras, dei primi del XIII sec. (in heptasyllabes).

La forma dell'ottava siciliana prende in Sicilia il nome di c a n z u n a; si cita da Lampiasi 1986, p. 192, una canzuna di Bartolomeo Corbera che forse fu presente a Bembo nella stesura di *Quand'io penso al martìre* (*Asolani*, I xiv; ma si veda per questo problema la stessa Lampiasi):

Per la continua guerra quali a tortu
sustegnu, patu tantu di rispettu,
chi passu passu la mia vita portu
a morti, chi cu tantu gaudiu aspettu.
Comu mi sentu quasi essiri mortu,
mi crixi tantu grandi lu dilettu,
chi l'alligrizza causa un tal confortu,
chi allonga la mia vita a miu dispettu.

Fra i 545 «rispetti di più persone»[146] contenuti senza nomi d'autore nel cod. Can. It. 99 della Bodleian Library di Oxford, del tardo Quattrocento, solo 19[147] seguono lo schema ABABABAB; quasi tutti gli altri (con eccezioni qui trascurabili) sono invece in forma di ottava ABABABCC. Si veda per es. il n. 1[148]:

Bramosa voglia che 'l mio cor tormenta
mi fa presuntüoso a voi venire.
L'ora ch'i' non vi veggo par ch'i' senta
amara doglia che mi fa morire,
e sol si truova l'alma mia contenta
dove e vostri occhi debbono apparire.
In questa voglia sempre starò forte
fin che mia vita dura e alla morte.

La raccolta è interessante anche per documentare l'uso di rime tronche, per es. n. 10:

«Credi racquisti mai mia libertà
o questa donna arà pietà di me?»
«Credo che arà di te qualche pietà,
ché mai fu cor gentil senza mercé».
«Dubito forte la suo gran beltà
non abbia a sdegno la mia pura fé».
«Non dir, séguita pur, ché mai non fu
spirto gentil nimico di virtù».

e di rime sdrucciole, per es. n. 351:

[146] Intitolati da Spongano *Rispetti e strambotti del Quattrocento*, «a ricordo che in quel secolo e nelle fonti che ne abbiamo l'un termine si scambiò spesso con l'altro e nessuno dei due importò mai una distinzione precisa» (p. 5).

[147] Sono i nn. 49, 188, 218, 221, 223, 381, 388, 416, 420, 425, 430, 474, 484, 485, 486, 513, 518, 524, 531 dell'ed. Spongano 1971.

[148] Per l'attribuzione (Poliziano secondo Carducci, dal cod. Ricc. 2723, Luigi Pulci secondo stampe cinquecentesche) cfr. Spongano 1971, p. 15.

Ora convien che la mia fé si scopera
e, per vita acquistar, morte desidere,
perché da poi che Amor mio petto adopera,
giammai poss'io dolor da me dividere.
Conosco ben non è laudabil opera
un uom volersi con sua mano uccidere,
ma per mia libertà morte sollecito,
ch'a questo fin, far ogni cosa è lecito.

e anche di rime tronche e sdrucciole insieme, come nel n. 539:

«Cor mio.» «Che vuoi?» «Che torni presto a me.»
«Non posso.» «Come?» «Or non mi desti tu?»
«A chi?» «A questa priva di mercé.»
«Però ritorna ormai, non star<e> più.»
«Non vo', ché spero alfin placarla a te.»
«Nol credo.» «La ragion?» «Che sempre fu
d'Amor perverso tal<e> consuetudine:
pagar un ben servir d'ingratitudine».

La forma del rispetto in ottava ABABABCC è propria dei rispetti continuati, cioè della serie continuata di ottave liriche, contenenti per lo più invocazioni amorose, dette anche stanze per strambotti. Nel genere bucolico popolareggiante si hanno così le stanze rusticali, per es. quelle della *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici. Si può distinguere dalla forma dei rispetti continuati, con unità d'argomento e connessione tra le strofe, la forma dei rispetti spicciolati, in serie ma senza connessione l'uno con l'altro; si possono citare a questo proposito i *Rispetti spicciolati* del Poliziano[149].

§ 237. Nell'ottava toscana ABABABCC, ad una prima parte a rima alterna si oppone una seconda parte a rima baciata. Questa opposizione è più netta in altre forme dello strambotto (o rispetto), in cui la parte a rima alterna è costituita da una quartina ABAB; la parte a rima baciata può essere di varia estensione, per lo più di due coppie CCDD. Un rispetto trecentesco ABABCCDD è citato per es. da Spongano 1974, p. 260.

Nelle forme di rispetto di tradizione popolare studiate da Cirese 1988 [1967], l'opposizione tra la parte a rima alterna e la parte a rima baciata comporta un sistema di relazioni retoriche che definiscono il rispetto quanto e più del semplice schema metrico:

...la parte a rima baciata ha dei legami formali precisi e identificabili con la precedente, ed ha inoltre una sua chiara legge di sviluppo. Il legame è costituito dal fatto che il primo verso della seconda parte stabilisce un rapporto verbale preciso con uno dei versi della prima parte: in genere, ma non esclusivamente, con l'ultimo. Si verifica anche il fatto che il legame riguardi ambedue i versi delle coppie a rima baciata. Quanto poi allo sviluppo della ripresa, esso consiste nel fatto che

[149] «Strambotti spicciolati», o semplicemente «spicciolati» sono detti i rispetti di Poliziano in alcuni codici (cfr. l'ed. Delcorno Branca, p. 164).

ciascuna delle coppie successive ripete, variandola, la prima. Il complesso di queste relazioni tra prima e seconda parte e tra prima coppia e coppie successive è chiamato da Schuchardt[150] *parallelismo* (p. 54).

Pascoli fornisce raffinate interpretazioni di questo tipo di rispetto popolare fondato su rapporti interni di parallelismo. Per es. *Orfano* (*Myr.*):

> Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca.
> Senti: una zana dondola pian piano.
> Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;
> canta una vecchia, il mento sulla mano.
> La vecchia canta: Intorno al tuo lettino
> c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
> Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.
> La neve fiocca lenta, lenta, lenta.

Oppure *Mare* (*Myr.*); il richiamo verbale con la prima parte (*mare*) è spostato nel secondo verso del primo distico; i due distici sono graficamente staccati, secondo un gusto pascoliano che gioca, nell'elaborazione delle forme, anche sulla loro disposizione nello spazio della pagina:

> M'affaccio alla finestra, e vedo il mare:
> vanno le stelle, tremolano l'onde.
> Vedo stelle passare, onde passare:
> un guizzo chiama, un palpito risponde.
>
> Ecco sospira l'acqua, alita il vento:
> sul mare è apparso un bel ponte d'argento.
>
> Ponte gettato sui laghi sereni,
> per chi dunque sei fatto e dove meni?

§ 238. Al rispetto in quanto genere popolare si può accostare lo s t o r n e l l o. Sotto questo nome si raggruppano dall'Ottocento[151] vari tipi di componimento popolare (o popolareggiante) breve, di tre o anche di due versi (endecasillabi, tranne il primo che normalmente è un verso breve). Le due caratteristiche fondamentali del metro (secondo il saggio di Cirese 1988 [1968], pp. 157-173, p. 164) sono «la presenza contemporanea di rima e consonanza atona realizzata con il minimo di versi occorrenti allo scopo» (3 versi), e «l'uso di un verso iniziale più breve dell'endecasillabo e contenente l'invocazione ad un fiore o altro». Se si considerano stornelli tutti quelli che presentano o l'una o l'altra o entrambe le caratteristiche, si dànno 3 possibilità, che definiscono insieme quella che Cirese dice una 'nozione generale dello stornello' (non facile da definire più precisamente, come avviene per le forme popolari). Si riportano gli esempi di Cirese per i 3 tipi.

[150] Cirese riscopre e sviluppa una linea di ricerca avviata da Hugo Schuchardt, *Ritornell und Terzine*, Halle, 1874.

[151] Il nome è ottocentesco: Cirese 1988 [1968], p. 159, non ne conosce attestazione precedente al 1811. Il testo cit. da Spongano 1974, p. 352, come uno stornello del XV secolo (sul quale già Cirese ha espresso dubbi) è in realtà un frammento di strambotto; lo dimostra La Face Bianconi 1994, p. 11 n. 30.

1) Rima, consonanza e invocazione breve (p. 166):

> Fiorin, fiorino,
> di voi bellina innamorato sono,
> la vita vi darei per un bacino.

A questo tipo appartiene lo stornello con il quale Carducci conclude *Rime e Ritmi.*

2) Rima e consonanza senza invocazione breve (p. 166):

> Se tu non mi vuoi ben dammi la morte,
> dammi una coltellata da una parte,
> se hai coraggio piantacela forte.

3) Invocazione breve anche senza la compresenza di rima e consonanza; in questo caso lo stornello può essere di 2 o di 3 versi (p. 167):

a) Ciuri di ficu,
non mi lu scordu no l'amuri anticu.

b) Ciuri di lumìa,
vucca cu vucca ti vurrìa parrari,
ciatu cu ciatu parrari cu tia.

4.5.5. La frottola

§ 239. Caratteristica metrica della f r o t t o l a, nelle forme più libere[152], è la prevalenza del valore della rima sulla misura del verso (al limite della prosa rimata)[153]; la regola fondamentale vuole che le rime procedano in gruppi regolari (per es. a coppie o a terne), mentre la misura dei versi oscilla con maggiore o minore libertà. La rima inoltre serve di aggancio tra le articolazioni di un discorso (per lo più sentenzioso) che procede in modo divagante, con frequenti salti logici (le frottole sono perciò difficili da interpretare, il che non vuol dire affatto che siano prive di senso).

[152] Un cenno sulla storia della frottola al § 83. Su frottola, gliommero e moto confetto cfr. Orvieto 1978, Bersani 1983, Romei 1986, Verhulst 1990, Pancheri 1991, Pancheri 1993, Berisso 1999. – Spongano 1974, p. 47, distingue la frottola in 'giullaresca' e 'd'arte', con una classificazione piuttosto di genere letterario che metrica. Alla frottola giullaresca viene attribuito non solo lo schema «capriccioso e mutabile» di *Zà fo chi disse* di Antonio da Ferrara, ma anche la forma, tutt'altro che capricciosa, del serventese (con l'es. di *Tant'aggio ardire e conoscenza* di Ruggeri Apugliese, su cui cfr. § 222); la frottola letteraria «si distingue dalla giullaresca, perché ha lo schema metrico costante»: l'es. è *Del mondo ho cercato* di Immanuel (Manoello) Romano, che è in strofe zagialesche di senari aaax bbbx... (si può dire una forma di ballata senza ripresa). Il termine 'frottola' è in effetti usato nella tradizione per più tipi di poesia (per es. per la zingaresca); tuttavia dal punto di vista di una descrizione metrica converrà distinguere la poesia giullaresca, in vari metri, dalla frottola, che può appartenere, ma non necessariamente, alla poesia giullaresca.

[153] Cfr. in proposito Giunta 2004.

In *Zà fo chi disse* di Antonio da Ferrara (LXVIII) le rime, in fine di verso o interne, si susseguono (con qualche eccezione) in gruppi di 3; si veda l'inizio:

Zà fo chi disse,
per quello ch'io sentisse,
e anche scrisse   de quello ch'io dirò,
e se no me vergognerò
ch'el no è pur mo'   de prima,
che se diga per rima
de chi sta in cima   e de chi trabuca,
bem che l'un se peluca
e metesse in la zuca   el calavrone,
l'altro è Salamone,
Ettore e Sansone,
perch'el sta de sovra...

Misura libera e rime a coppie si hanno in altri esempi di frottola, per es. in quella di Leon Battista Alberti (XVIII; si cita l'inizio):

Venite in danza, o gente amorosa,
non tenete ascosa
la dolze fiammetta,
che sì ben s'asetta
in alma gentile;
né sia uom tanto vile
che se gli accade amare
stia a sognare,
e aspetti «ben faremo»,
che per venire allo stremo,
quale si stima o brama,
convien che amor di dama
s'acquisti per grande uso.
Sai chi rimane excluso?
el troppo savio e il troppo bello,
il superbo, l'inerte e fello,
e chi non sa profferire.
Però pigliate ardire,
sù, avanti, avanti,
suoni, danze, canti...

Nella cosiddetta canzone frottola[154] di Petrarca (*Rvf.* 105) è ben salda la struttura della canzone (stanza di piedi e sirma); della frottola il testo ha il divagare del discorso da un argomento all'altro e l'insistita ripercussione delle rime (e così qualche tratto estravagante rispetto alla prosodia petrarchesca, come la presenza della rima tronca). Si vedano le prime due stanze (schema: $(h_7)A(a_7)B(b_7)C$ $(h_7)A(a_7)B(b_7)C$ $(c_7)D(d_7)E(e_5)DdE(e_7)$ FGgF; a partire dalla seconda stanza h = F della stanza precedente):

[154] Così la chiama Bembo in una lettera del 1525 a Felice Trofino (Santagata 1996 [2004], p. 491).

Mai non vo' più cantar com'io soleva,
ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno;
et puossi in bel soggiorno esser molesto.
Il sempre sospirar nulla releva;
già su per l'Alpi neva d'ogni 'ntorno;
et è già presso al giorno: ond'io son desto.
Un acto dolce honesto è gentil cosa;
et in donna amorosa anchor m'aggrada,
che 'n vista vada altera et disdegnosa,
non superba et ritrosa:
Amor regge suo imperio senza spada.
Chi smarrita à la strada, torni indietro;
chi non à albergo, posisi in sul verde;
chi non à l'auro, o 'l perde,
spenga la sete sua con un bel vetro.

I' diè in guarda a san Pietro; or non più, no:
intendami chi pò, ch'i' m'intend'io.
Grave soma è un mal fio a mantenerlo:
quando posso mi spetro, et sol mi sto.
Fetonte odo che 'n Po cadde, et morìo;
et già di là dal rio passato è 'l merlo:
deh, venite a vederlo. Or i' non voglio:
non è gioco uno scoglio in mezzo l'onde,
e 'ntra le fronde il visco. Assai mi doglio
quando un soverchio orgoglio
molte vertuti in bella donna asconde.
Alcun è che risponde a chi nol chiama;
altri, chi 'l prega, si delegua et fugge;
altri al ghiaccio si strugge;
altri dì et notte la sua morte brama.

Anche per effetto di questo testo (come si è osservato al § 83), che si affianca alla fase più antica della frottola, pur non essendone il primo esemplare (cfr. Santagata 1996 [2004], p. 492), un posto importante nella tradizione di questo genere hanno le forme 'regolari' in endecasillabi e settenari o in soli endecasillabi, in entrambi i casi con rima al mezzo nell'endecasillabo (l'endecasillabo in serie con rima al mezzo si dice perciò f r o t t o l a t o). Per il primo tipo, si veda per es. Francesco di Altobianco Alberti (*LTQ*. I, p. 56; il testo è di 504 versi):

Al fuoco! Soccorrete, oimè, ch'io ardo!
Sempre nocque esser tardo
o differir codardo – a chi è disposto:
quel ch'esser dee sia tosto,
ché dove è il ver nascosto – e mal ridotto
ne va del par lo scotto.
Poi ci crepiamo sotto – e non si amenda.
Chi ha gusto m'intenda,
e ciascun mi riprenda, – s'io errassi.
E pur pian pei mal passi,
né trasandar si lassi – chi ha sospetto...

I settenari sono in rima con il verso precedente, gli endecasillabi contengono una rima al mezzo in settenario con il settenario precedente. Lo schema può dunque essere scritto sia A $a_7(a_7)$B $b_7(b_7)$C $c_7(c_7)$D..., sia A $a_7a_7b_5$ $b_7b_7c_5$ $c_7c_7d_5$... (con l'avvertenza, però, che nel secondo caso il verso più corto è quinario se comincia in vocale in sinalefe col verso precedente, quadrisillabo se comincia in consonante). Il testo è caratterizzato dalla successione delle rime a gruppi di 3 (aaa bbb ccc...) come la frottola di Antonio da Ferrara sopra citata, ma con misura regolare.

Per il tipo di tutti endecasillabi si veda per es. lo gliommero[155] di Pier Jacopo De Jennaro edito da Parenti 1978:

> Eo non agio figli né fittigli
> e tengo dui famigli – a pane in ventre,
> per zò besongnia ch'entre – in gran pinsieri:
> non sai ca le m[o]glieri – a chioppa a chioppa
> me coreno per coppa – la finestra.
> Eo ero annato a gestra – l'altro giorno...[156]

Anche in questo caso la forma metrica può essere intesa in due modi: o A(a_7)B(b_7)C(c_7)D..., oppure Aa_7 b_5b_7 c_5c_7 d_5d_7... (con la stessa avvertenza, che il verso più corto è quinario se può essere posto in sinalefe col settenario precedente, altrimenti è un quadrisillabo). Il secondo schema evidenzia la ripercussione delle rime in versi brevi, a coppie come nella frottola di Leon Battista Alberti, anziché a terne come in quella di Antonio da Ferrara.

§ 240. Si è osservato al § 83 che Antonio da Tempo propone, per la frottola che abbia dignità letteraria, il nome di 'moto confetto'. Ciò consente a Debenedetti 1906-07 di collegare alla forma libera della frottola un'altra forma libera, quella del m o t t e t t o.

Il nome spetta prima di tutto ad un genere musicale liturgico, sviluppatosi in Francia nel XII-XIII secolo dall'uso di dotare la seconda voce (*duplum*), nel canto a più voci delle antifone, di un testo diverso da quello cantato dalla prima voce: mottetto è il nome di questo secondo testo (da *mottus*, fr. *mot*, 'parola, testo'), e per estensione dell'intero componimento. Dei mottetti, di cui dà una descrizione musicale, il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* edito da Debenedetti dice che non hanno una struttura regolare come le ballate e i rondò («non habent ita ordinem in verbis, sicut ballate et rotundelli»)[157].

Mottetti è poi il nome dato da Francesco da Barberino a una serie di componimenti che occupano il VI Documento della *Pars secunda sub Industria* dei *Documenti d'Amore*, studiati e rieditti in forma interpretativa (dopo l'ed. diplomatica

[155] Sebbene si scriva talvolta *il, un gliommero*, la pronuncia è *lo gliòmmero*, con [l'] come in *aglio*. G l i o m m e r o è l'equivalente napoletano di 'frottola', sia nel senso più ampio, sia in quello di testo 'frottolato', in rime al mezzo. Letteralmente, significa 'gomitolo'.

[156] Si introduce la lineetta per separare il primo emistichio in rima. *Eo* del v. 1 è bisillabo. *fittigli*: 'preoccupazioni'. *a chioppa a chioppa*: 'a coppie'. *a gestra*: 'a zonzo' (note di Parenti).

[157] Su *Gianni, quel Guido salute* di Cavalcanti, già considerato un mottetto, cfr. § 47.

di Egidi, II, pp. 258 ss.) da Goldin 1973. 'Mottetto', in questo caso, dev'essere preso «nel senso letterale di 'piccolo motto, concisa espressione gnomica'»; tra le forme metriche elencate dall'autore nella glossa (II, p. 262), quella che sembra adattarsi è la *gobula*, cioè 'stanza, strofa'. Si tratta di 50 testi polimetrici, in strofe isolate di 2, 3, 4, 5 o 8 versi, con grande varietà di misure e di schemi di rime (anche a parità di lunghezza della strofa). Si cita dall'ed. Goldin un esempio per ogni misura strofica.

Di 2 versi, n. XLVI, schema $(a_3)a_6$ a_8	Con sciença – consciença puoi chiarir, se v'ài temença.
Di 3 versi, n. I, schema a_{11} a_7 a_{11}	Ognun che parla non parla, ma tace; ciascun che dorme in pace vita fa mala et doctrina verace.
Di 4 versi, n. XXV, schema $(a_4)a_8$ a_6 $(b_4)b_8$ a_7	Ogni saggio – non fa saggio, ma fa 'l so messaggio camminando: – con' ben andò, disquovre suo staggio.
Di 5 versi, n. XXIII, schema (a_4a_4) a_{12} $(b_4)b_8$ c_6 (d_4) d_8 c_7	Se se' amico – perch'ami c'ò – non à' mi' co Dar corona – vuo'? Corona maggior di te parte, ch'io te sono – amico buono E tocca molti l'arte.
Di 8 versi, n. XXXVIII, schema $(a_4)a_8$ b_6 $(c_4)c_8$ b_6 d_4 $(d_4)e_{10}$ f_4 $(f_4)e_{10}$	Caval'ieri – over scud'ieri chi volse mandare per difese – del paese convennel lassare. Dunqua gente manda gente – con quegli a percossa, ché savranno con' dovranno – prenders'a la mossa.

All'altro capo della tradizione italiana, *Mottetti* (con riferimento alla tradizione musicale) è il titolo di una sezione delle *Occasioni* di Montale. Si cita il primo:

Lo sai: debbo riperderti e non posso.
Come un tiro aggiustato mi sommuove
ogni opera, ogni grido e anche lo spiro
salino che straripa
dai moli e fa l'oscura primavera
di Sottoripa.

Paese di ferrame e alberature
a selva nella polvere del vespro.
Un ronzio lungo viene dall'aperto,
strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.
E l'inferno è certo.

4.5.6. La zingaresca

§ 241. Lo schema della zingaresca è descritto al § 84. Si citano da Magnani 1988, p. 92, le prime 3 strofe (di 6) della *Frottola de le lingue contra gli maldicenti* di Olimpo da Sassoferrato:

> Lingua non dir più male
> che 'l mal dir non diletta,
> e chi fa 'l mal l'aspetta,
>   e vollo el giusto.
>
> O lingua, el dir robusto
> despiace molto a Dio;
> parlare humìle e pio
>   a tutti piace.
>
> Lingua el parlar mordace
> fa l'homo tener stolto,
> e fallo esser sepolto
>   de l'honore.

Una zingaresca è anche negli *Juvenilia* di Carducci, *Beatrice*[158], nella disposizione in strofe di tre versi; si cita l'inizio:

> La luminosa testa
> dritta al ciel sorridea,
> e il collo si volgea – roseo fulgente.
>
> La fronte splendïente,
> alta, serena, bella,
> e la rosa novella – del suo viso
>
> e il freschissimo riso
> di pura giovinezza
> mi svegliaron dolcezza – nova in cuore.

4.6. L'endecasillabo sciolto

§ 242. Si danno alcuni esempi dai testi precedenti il Cinquecento citati al § 86. L'inizio del *Mare amoroso*[159]:

[158] Magnani 1988 dedica le pp. 61-64 ai recuperi moderni della zingaresca; fra questi, dopo Carducci, il Pasolini friulano (con opportuno rimando a Brugnolo 1983, p. 24).

[159] L'edizione in *PD.* si basa sul lavoro preparatorio di Segre (la cui posizione editoriale è espressa in Segre 1963² e ribadita in Segre 1985), ma Contini adotta poi, soprattutto nella nota introduttiva, un atteggiamento prudentemente favorevole alla tesi di Vuolo (su cui v. Vuolo 1962, pp. 245-272). L'ed. Morini 1996, che qui si cita, adotta il testo Contini, con alcune modifiche derivanti dalle proposte di Segre. Nel testo di *PD.* e di Morini 1996 le parti che turbano la struttura endecasillabica sono stampate in corpo minore; qui in corsivo. Cfr. Gorni 2009, p. 77: «Le misure anisosillabiche non possono essere dell'originale, anche se rimuoverle ora sarebbe un vano e pericoloso esercizio».

Amor mi' bello, or che sarà di me?
Piacciavi pur ch'io dea morire a torto;
or vi pensate ben se v'è onore
a darmi morte, poi m'avete preso *a tradimento*
sì com' l'uccellator prende l'uccello,
e sì come si truova diceduto
lo pesce, che, credendo prender l'esca,
ed egli ha preso l'amo in tal maniera,
com' più s'agira per voler campare,
e più s'aferra contra 'l suo volere...

Dal *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, l'inizio della parte prima (p. 9; si trascrive anche la parte in prosa per dare un'idea più fedele del testo come si presenta secondo l'ed. Sansone 1995)[160]:

In questa primiera parte del presente libro io comincio a trattare della fanciulla la qual si comincia alquanto a vergognare; e questo èe l'uno de' segni ch'ella comincia bene e mal sentire; e in questa cotale, dove' sapere ch'omai cade in peccato s'ella fallasse a Dio, e merito sed ella ben si porta. E sua figura per meglio mostrare puote vedere qui di sovra pinta davanti a una donna c'ha nome la Innocenzia, la qua' le dà commiato di sua corte a condizione s'ella non conserva l'usata puritade, e dice queste parole:

– I' son con teco insino a ora stata,
ma pensa omai di dimorare altrove
3 qualora un fallo sol da te si move –.

La fanciulla risponde a lei in queste parole:

– Non mi cacciate, ché io non fallai;
5 ma vidi un donzelletto andar cantando:
piaquemi alquanto, e io me'n vergognai –.
Ritorno alla materia principale[161]
e vegno al primo grado d'esta parte,
e dico che, s'ella fosse figliuola
10 d'imperadore o di re coronato,
la sua usanza incontanente sia
colla sua madre o coll'altre maggiori
che son(o) nella magione;
e quanto giovanezza le concede
15 ritraga alli costumi delle donne,
ché, sanza dubio, l'usanza di buoni
e delle buone farà lei ritrare
a non voler da lor trasnaturare;
l'usanza delle rie persone face

[160] Si aggiunge per comodità una numerazione dei versi. Si notino la rima baciata dei vv. 2:3 (l'inizio ABB potrebbe essere di un madrigale), e dei vv. 17:18, 20:21, e ancora la rima dei vv. 4:6. Il v. 13, con l'espunzione della *o* di *sono*, segnata in parentesi tonda, è un settenario.

[161] Prosegue in versi il discorso cominciato in prosa, e interrotto dalla descrizione della figura, che comincia in prosa con «E sua figura...», e termina con il v. 6.

20 d'essa natura simigliante quelle
che vanno e usano e stanno con elle.

Così comincia la prima delle due epistole in versi del *Vago Filogeo*, nella trascrizione datane da Mazzoni 1888, p. 15:

Credendo riaverle, i' ta'l mando
quela salute che hebbe Calistone
fugiendo via da Giove in la foresta.
Piatà di me steso rimove
lo affanato pensiero a mirar fiso
dentro a la maraviglia del tuo bel vixo.
D'ançolo par in vista tua beleça,
et qual ti vede sente ço che è amore:
perché vertù del çiel ti feçe, dona,
sei medeçina a' tribolati cori
et vera imago de lo eterno çielo
scolpita, o maraviglia!, in forma umana.

Dalle 9 versioni in endecasillabi sciolti inserite da Leon Battista Alberti nel *Theogenius*, nei *Profugiorum ab aerumna libri III* e nella *Famiglia*, edite separatamente da Gorni, pp. 112-115, si cita questa traduzione da Marziale (*Epigr.* I 54; dal IV libro della *Famiglia*)[162]:

S'ancora forse dài a farti amare,
poi ch'io te vedo attorniato d'amici,
cedimi, Ruffo, se t'avanza, un luogo;
e non mi recusar(e) perch'io sia nuovo,
che si fur tutti quei tuoi antiqui amici.
Tu tanto guarda chi ti s'apparechia,
se potrà farsi a te buon vec[h]io amico.

§ 243. A parte i rari casi citati, la tradizione dell'endecasillabo sciolto comincia nel Cinquecento, e la definitiva affermazione del metro è un fatto del secondo Settecento. Una documentazione di questa storia richiederebbe un'analisi stilistica delle diverse fasi, come qui non è possibile; ci si limita perciò ad una esemplificazione minima.

Per l'endecasillabo sciolto cinquecentesco, si cita l'inizio dell'egloga scritta da Luigi Alamanni nel 1522 per l'anniversario della morte di Cosimo Rucellai (I, p. 60):

Melibeo Che forza ha più la nostra ria fortuna,
e il nostro empio destin che puote ormai,
Titiro mio? ché ben più non ci avanza
cosa grave a sentir, che morte acerba:
la qual poi che non vien, penso che fôra
più dolce assai che sì dogliosa vita.

[162] Nel v. 4 *recusare* deve essere contato con apocope (marcata da Gorni con punto sottoscritto, qui in parentesi tonde).

Titiro Chi vide mai dal ciel sopr'uom mortale,
o caro Melibeo, cader tant'ira
quant'or (né so perché) si sfoga in noi?
In questo oscuro giorno, in questo giorno,
giorno mortal che ben con pianto eterno
scolpito mi starà nel cor mai sempre,
compie il terz'anno, che nel ciel salio
la ben nata alma, ahimè, del nostro Cosmo...

Nell'edizione delle *Rime* del 1529 di Trissino sono comprese due egloghe in endecasillabi sciolti; si cita l'inizio della prima (p. 179)[163]:

Thyrse Soave è 'l fischio de i fronduti pini
mossi dal vento ne l'ardor del giorno,
ma più soave è 'l suon de le tue canne.
Tu suoni così ben, che 'l primo honore
si dona a Pan e a te si dà il secondo.

Batto Pastor, più dolce è 'l tuo cantar soave,
che 'l mormorio che fan di pietra in pietra
l'acque che scendon da i sassosi colli.
Tu canti equale a le celesti Muse.

Thyrse Vuoi tu, per dio, vuoi tu, mio caro Batto,
sedendo a l'ombra in questo herboso clivo
sonar, che 'n tanto pascerò 'l tuo gregge?

Batto Non mi lece sonar così tra 'l giorno,
ch'io temo Pan, che da la caccia stanco
suole in quest'ora propria riposarsi...

Si è detto episodio particolarmente importante nella storia dell'endecasillabo sciolto la traduzione dell'*Eneide* di Annibal Caro (§ 91); se ne cita l'inizio:

Quell'io che già tra selve e tra pastori
di Titiro sonai l'umil sampogna,
e che, de' boschi uscendo, a mano a mano
fei pingui e colti i campi e pieni i voti
d'ogni ingordo colono, opra che forse
a gli agricoli è cara; ora di Marte
l'armi canto e 'l valor del grand'eroe
che pria da Troia, per destino, ai liti
d'Italia e di Lavinio errando venne;
e quanto errò, quanto sofferse, in quanti
e di terra e di mar perigli incorse,
come il traea l'insuperabil forza
del cielo, e di Giunon l'ira tenace;

[163] «Egloga del Trissino ne la quale Thyrse Pastore, invitato da Batto Capraro, piange la morte di Cesare Trivulzio, sotto nome di Daphne Bifolco». Si rinuncia, nella trascrizione, agli usi grafici trissiniani (ω per *o* aperta, ε per *e* aperta, *ki* per *chi* ecc.).

e con che dura e sanguinosa guerra
fondò la sua cittade, e gli suoi Dei
ripose in Lazio, onde cotanto crebbe
il nome dei Latini, il regno d'Alba,
e le mura e l'imperio alto di Roma.
Musa, tu che di ciò sai le cagioni,
tu le mi detta. Qual dolor, qual'onta
fece la Dea, ch'è pur donna e regina
degli altri Dei, sì nequitosa ed empia
contra un sì pio? Qual suo nume l'espose
per tanti casi a tanti affanni? Ahi tanto
posson ancor là sù l'ire e gli sdegni?

A capo della tradizione satirico-morale dell'endecasillabo sciolto si possono porre i *Sermoni* di Chiabrera (scritti fra il 1624 e il 1632); si cita l'inizio del sesto, *Al Sig. Luciano Borzone*:

Borzon, tosto che torni il sol nel cancro
fornirà l'anno ch'io lasciava il Tebro
e tornava a trovar mia Siracusa;
come giunsi a Baccano io diedi bando
al pensiero de l'ostro dei Romani
e dissi al litichiero: "O litichiero,
se mai non ti s'azzoppi alcun dei muli
né mai ti venga men ricca vettura,
dimmi, scorgesti tu per alcun loco
persona che sembrasse esser felice?"
Come ebbi così detto egli distese
la destra mano et additommi il sole;
rispose poi: "Per quel lume di Dio
ho condotti soldati, et ho condotti
mercanti, or cittadini et or baroni
et ora monsignori or cardinali,
giovani, vecchi e di ciascuna etade,
né mai m'avenne d'incontrar pur uno
che de lo stato suo fosse contento...

Si cita infine l'inizio del *Mattino* di Parini (1763); il confronto con il testo di Chiabrera (troppo ravvicinato, naturalmente, perché bisognerebbe interporre la tradizione settecentesca alla quale Parini attinge: cfr. Tizi 1988 e 1988-89) mostra come Parini abbia fatto dello sciolto una forma dello stile elevato grazie ad una sintassi complessa, che mette in risalto il ritmo del verso evitando del tutto la prosaicità discorsiva che il verso senza rima può altrimenti comportare:

Giovin Signore, o a te scenda per lungo
di magnanimi lombi ordine il sangue
purissimo celeste, o in te del sangue
emendino il difetto i compri onori
e le adunate in terra o in mar ricchezze
dal genitor frugale in pochi lustri,
me Precettor d'amabil Rito ascolta.

Come ingannar questi nojosi e lenti
giorni di vita, cui sì lungo tedio
e fastidio insoffribile accompagna
or io t'insegnerò. Quali al Mattino,
quai dopo il Mezzodì, quali la Sera
esser debban tue cure apprenderai,
se in mezzo agli ozj tuoi ozio ti resta
pur di tender gli orecchi a' versi miei...

§ 244. Nella storia dell'endecasillabo sciolto esistono alcuni casi di «compromesso tra sciolto e rima»: Martelli 1984, pp. 563-564, cita il caso di Giovan Vincenzo Imperiali, che nello *Stato rustico* (1611) colloca una coppia di versi a rima baciata a distanza variabile (da 4/5 versi a una ventina). Esperimento diverso è quello compiuto da Chiabrera, che in alcuni dei suoi poemetti alterna versi senza rima a versi liberamente rimati; si veda per es. l'inizio del *Secolo d'oro* (*Tolto da gli occhi altrui movea pensoso*, 1-15, 31-40)[164] (le rime sono indicate in caratteri maiuscoli):

Tolto da gli occhi altrui movea pensOSO
là dove di Savona i mar tranquilli
la bellissima Leggine vagheggia
e nel riposto sen d'antro ederOSO,
dal vario calle e dal pensier già vINTO,
m'assisi; et ecco a me mostrossi Euterpe,
quale in cima di Pindo apparir suole
o tra i boschi d'Eurota e d'AracINTO;
cinta di rose entro ceruleo manto,
ove eran de le stelle i rai nottURNI
trapunto d'oro, ella mostrava il sENO
quasi svelato e de le belle gambe
il purissimo avorio in bei cotURNI,
e con sembiante a rimirar serENO
sciolse l'amabil voce a confortarmi.
[...]
"Nostro fedel, che non sì tosto al SOLE
i lumi apristi, che desir ti prese
di tesserti sul crin fronda FebEA,
acerbamente, et a ragion, mi dOLE
l'avverso tempo, che ti move incontra;
che non sorge per noi stagion sì rEA
come quella di Marte; et ora ei gonfia
con fiato inferno le tartaree trombe,
vago di riversar fiumi di sangue
et i campi gravar di membra sparte...

[164] Dedicato a Maffeo Barberini, poi papa Urbano VIII. La scelta tecnica è forse descritta nella breve *Vita* scritta dallo stesso Chiabrera: «...ne' poemi narrativi, vedendo ch'era questione intorno alla favola, et intorno al verseggiare, egli si travagliò di dare esempio a giudicare [...]. Quanto al verseggiare, vedendo egli che poeti eccellenti erano stati ed erano in contrasto, e che i maestri di poetica non s'accordavano, egli adoperò l'ottava rima, *et anche versi rimati, senz'alcun obbligo*» (pp. LV-LVI, corsivo aggiunto; se *senz'alcun obbligo* si riferisca a *versi rimati*, e non a *adoperò*, è però difficile dire, dato che l'uso delle virgole del Seicento non corrisponde a quello moderno).

4.7. La canzone-ode

4.7.1. La canzone pindarica

§ 245. La canzone o ode pindarica (i cui primi autori sono Trissino e Alamanni, cfr. § 94) si basa su una struttura di tre elementi ('triade'): i primi due, strofe e antistrofe, sono uguali fra loro per formula sillabica e schema delle rime (ma non per rime: strofe e antistrofe sono tra loro *singulars*), il terzo, epodo, ha uno schema proprio. Questa struttura funziona nell'insieme come una stanza di canzone. Gli elementi che la compongono sono in origine, a loro volta, stanze di canzone petrarchesca (di piedi e sirma, cioè a loro volta di struttura ternaria), come per es. in *Quella virtù, che del bel vostro velo*, compresa nell'ed. delle *Rime* del 1529 di Trissino, che si cita ad esempio del meccanismo pindarico. Strofe e antistrofe hanno lo schema AbC AbC C DEEDdEe FF; l'epodo ha schema AB BA A CCDEeDFF; il testo si compone di due triadi (si cita la prima):

Strofe:

Quella virtù, che del bel vostro velo
coprio l'alma più bella
che chiudessero mai terrene membra,
mosse in così beato ponto il Cielo,
ch'ogni benigna Stella
per honorarvi il suo valore assembra,
onde alcuna di lor sempre rimembra
le vostre lodi a gl'intelletti humani,
e spronali a cantar di voi sovente;
altre di nuovo ben v'ornan la mente
sì che fanno dal segno andar lontani
quelli pensieri vani,
che speran dir di voi perfettamente.
Queste una voglia ardente
dèstammi al cuore (e forse troppo altera)
di pormi anch'io fra sì leggiadra schiera.

Antistrofe:

Et esser un di quei che 'l vostro nome,
le virtù vostre rare,
e l'honesta beltà pingano in carte;
ne mi spaventa s'io non veggio come
poter di voi parlare
cosa non detta in più lodata parte.
Quest'è la meraviglia, quest'è l'arte,
che oprò Natura in farvi al mondo sola,
che quanto scrive più ciascun di vui,
tanto più resta da notare altrui.
Quinci anchor prendo ardir che mi consola,
ch'io non posso parola
d'alcuna loda ritrovar fra nui,
che, come il mondo ha in lui
ciascuna cosa, e fuor di questo è nulla,
non fosse in voi dal latte e da la culla.

Epodo: Qual se per coglier fiori entr'un bel prato
vergine arrivi in la stagion migliore,
de la bella abondanza ingombra 'l cuore,
ne sa discerner poi qual più gli è grato,
tale hor mi ritrov'io per questo lato
campo di lode al cominciar sospeso,
che 'l splendor del marito al mondo inteso
per maggior lodi dietro a sé ne svia;
così la gloria vostra, la riccheza,
l'ingegno, la belleza;
ma dice meco poi la mente mia:
quelle virtù che in altra mai non foro,
fieno a quest'opra assai miglior lavoro.

Numerose strutture pindariche sono presenti nelle composizioni di Chiabrera. Il principio costruttivo è sempre quello enunciato; tuttavia nella struttura dei tre elementi entrano tutte le innovazioni che caratterizzano la canzone-ode (cfr. § 247) e l'ode-canzonetta (cfr. §§ 259-264): stanze di proporzioni ridotte, possibilità di rime tronche o sdrucciole, o irrelate, ampliamento delle misure di verso utilizzabili, al di là dell'endecasillabo e del settenario, con preferenza per le misure brevi. Si può così incontrare, in *Omai fugge in Tracia il gielo*, uno schema di ottonari e quadrisillabi più volte usato nelle canzonette (si cita la prima di 3 triadi; schema aa_4bcc_4b, dd_4eff_4e, ghhgiii):

Strofe: Omai fugge in Tracia il gielo,
ride il Cielo,
e per noi Zefiro spira;
omai Flora in terra appare
e sul mare
più Nettun fier non s'adira.

Antistrofe: In stagion tanto gradita
l'alba invita
i mortali a la lor arte:
altri a giogo i tori lega,
altri spiega
fiere insegne al crudo Marte;

Epodo: Il nocchier vara sua nave
e fa solchi entro l'Egeo;
ma per me cetra d'Orfeo
sposerassi inno soave,
e, d'allor cinto le chiome,
lungo il Tebro io dirò come
deggia ornarsi un sacro nome.

Per limitarsi a una sola altra variazione di Chiabrera sulla struttura pindarica, si citerà *O bella, che soggiorni*, nella quale l'antistrofe riprende le rime (non le parole-rima) della strofe con la stessa retrogradazione della sestina lirica (senza ulteriori analogie con la struttura di quest'ultima); i

versi sono settenari ed endecasillabi (schema abcdef, faebdc, GP_7Ghh; si cita la prima di 4 triadi):

Strofe:
O bella, che soggiorni
tra i cerchi adamantini
de l'alto Olimpo ardente,
e che, se in terra appari,
con larga man diffondi
amabili tesori,

Antistrofe:
Pace, de' cui splendori
già tanto i nostri giorni
fur chiari e fur giocondi,
oltra quai gioghi alpini,
o Pace, oltra quai mari
volar vuoi tu repente?

Epodo:
Qual fiero orgoglio de' mortali, o quale
furor Tisifoneo
ti caccia in fuga, e fatti metter l'ale?
Non fia forza di preghi
ch' a rimaner ti pieghi?

§ 246. In età moderna, un'ampia sperimentazione di forme pindariche è offerta da Pascoli, il quale armonizza nelle sue strutture non solo misure di versi, ma anche schemi accentuativi, guardando ai modelli greci piuttosto che a quelli della tradizione petrarchistica o chiabreresca. Si veda l'es. di *Ad Antonio Fratti* (cui si è già accennato ai §§ 108 e 137): lo schema della triade è $a_8b_8b_8c_9c_{11}a_6$, $d_8e_8e_8f_9f_{11}d_6$, $g_{11}h_6g_{11}h_6i_8l_9i_8l_9$; ma bisogna aggiungere che gli ottonari hanno sempre accenti di 1ª-4ª-7ª, i novenari di 2ª-5ª-8ª, gli endecasillabi di 1ª-4ª-7ª-10ª, i senari di 2ª-5ª (si cita la prima triade):

Era sui culmini, o forte,
era l'aurora sul monte,
quando, quel giorno, la fronte
volgesti alla luce lontana?
era, tra i cantici della dïana,
l'aurora... o la morte?

Chi discendeva a quell'ora
per le boscaglie di querci
col calpestìo d'un esercito[165]
grande sopra aride frondi?
chi salutarono i rombi profondi?
la morte... o l'aurora?

Ché tu sapevi del vate Acarnane,
la sorte qual era.

[165] Rima ipermetra (cfr. § 159); la sillaba *to* vale come prima del novenario successivo (che altrimenti sarebbe ipometro).

Egli gittò nelle sacre fontane
 la pietra sua nera.
Disse: – Adornatevi, eroi;
 cingete ai capelli le bende!
ché con l'aurora tra voi
 la morte dimane discende. –

Il ricorso alla formula pindarica non è limitato, in Pascoli, a *Odi e inni*; anche nei *Canti di Castelvecchio*, per es., la poesia di apertura, *La poesia*, segue questo schema, in novenari, trisillabi e senari (con unità ritmica, perché i tre tipi di verso sono fondati sul modulo atona-tonica-atona, con accenti di 2ª-5ª-9ª i novenari, di 2ª-5ª i senari, di 2ª, ovviamente, i trisillabi; schema $a_9b_3a_9b_9c_6$, $d_9e_3d_9e_9c_6$, $f_9g_9f_9g_9h_9i_9h_9i_3$; si cita la prima triade):

Io sono una lampada ch'arda
 soave!
la lampada, forse, che guarda,
pendendo alla fumida trave,
 la veglia che fila;

e ascolta novelle e ragioni
 da bocche
celate nell'ombra, ai cantoni,
là dietro le soffici rócche
 che albeggiano in fila:

ragioni, novelle e saluti
d'amore, all'orecchio, confusi:
gli assidui bisbigli perduti
nel sibilo assiduo dei fusi;
le vecchie parole sentite
da presso con palpiti nuovi,
tra il sordo rimastico mite
 dei bovi: ...

4.7.2. La canzone-ode

§ 247. La c a n z o n e - o d e, di ispirazione metrica genericamente oraziana (cfr. § 95), è una forma di canzone in stanze semplificate: vale il principio strofico generale per cui tutte le stanze si corrispondono per formula sillabica (stessi tipi di verso nello stesso ordine) e schema delle rime; vale anche la limitazione all'uso dell'endecasillabo e settenario vigente per la canzone petrarchesca; ma le partizioni della stanza caratteristiche di quest'ultima non si ritrovano nella canzone-ode, o, se anche si possono identificare in astratto (per es. uno schema aBaBCC[166] si può dividere in piedi e sirma aB aB CC), non hanno più lo stesso significato.

[166] *Se de l'indegno acquisto*, edita come falsamente attribuita a Chiabrera da Donnini 2005, IV, p. 278.

Forme di ode si possono già identificare negli *Asolani* di Bembo, in particolare in quartine ABBA (di tutti endecasillabi) o aBbA (endecasillabi e settenari), o in strofe di sette versi aBaBbbB (v. § 95, in nota); tuttavia, al di là di questi casi sporadici, di testi per di più assai brevi, una prima vera sperimentazione è quella di Bernardo Tasso, che elabora strofe di cinque e di sei versi; tra gli schemi adottati, quello aBabB, dal quale, attraverso l'imitazione di Garcilaso de la Vega, deriva la *lira* spagnola. Si veda per es. l'inizio di *O pastori felici* (ed. Chiodo 1995, p. 224):

O pastori felici,
che d'un picciol poder lieti e contenti
avete i cieli amici,
e lungi da le genti
non temete di mar ira o di venti;

noi vivemo a le noie
del tempestoso mondo et a le pene:
le maggior nostre gioie,
ombra del vostro bene,
son più di fel che di dolcezza piene...

Successivamente, sono poeti come Chiabrera, Marino e Testi a sperimentare ampiamente le forme della canzone-ode. Un primo aspetto di questa è la stanza breve di endecasillabi e settenari. Chiabrera sperimenta, fra le altre, numerose forme della stanza di sei versi, variando la proporzione e l'ordine di endecasillabi e settenari e lo schema delle rime[167]; per es. (*Se per l'antica etate*, 1-18, schema aBBaCC):

Se per l'antica etate
ne la foresta delle Valli Idee
contesa fu tra le superne Dee
per pregio di beltate,
e se stimaro di bellezza il vanto
dive che d'ogni bene avean cotanto;

[167] In tutti endecasillabi, ha schema ABBACC *Non perché umile in solitario lido*. Normalmente la stanza è mista di endecasillabi e settenari; gli schemi principali sono ABbACC (*Benché tra' monti solitaria insegni*; *Fonti di vivo mel, di viva manna*; *Fra cotanti peccati, ond'io vo carco*; *Io non fra gl'Indi a ricercar tesori*, *L'arco, che io soglio armar, non è sì frale*; *Nel dì che più dolente apparir fuore*; *Provarsi a celebrar lingua mortale*; *Quando nel grembo al mar terge la fronte*; *Questa, che nova infra le man mi suona*; *S'a me scendono mai l'amiche Muse*; con rime interne *Ond'è l'inclito suon, che sì repente*, cfr. § 148), ABBAcC (*Arrio, Nestorio, a rimembrarsi orrore*; *Da chiuder gli occhi, e da serrarsi fora*; *Là su nel cielo, i cui superni regni*; *Musa, se cor gentil prego commove*; come stanza isolata: *Ben di sguardi talor mi si fa dono*; *Lunga stagione io spesi in traer guai*), aBBaCC (*Febo immortal, che splendi*; *Marte, invincibil Marte*; *Popol, che saggio e pio*; *Qual se per vie selvagge*; *Se per l'antica etate*), AbbACC (*Muse, che palme ed immortali allori*; *Poi che le membra de' Giganti immense*). Uno di questi schemi fa da strofe e antistrofe in una canzone pindarica (*Già d'udir mi rimembra*, fra le *Canzoni composte alla maniera di Pindaro Per la Santità di Nostro Signore Papa Urbano VIII*: aBBACc, dEEDFf, GHGHiP$_7$iLL). Fra gli esperimenti isolati, si veda *Non è viltà ciò che dipinge in carte* (dedicata a Emanuele Filiberto di Savoia), in 8 stanze *unissonans* AbCDeF.

e se al nobil Pastore
che la sentenza memorabil diede
né d'imperio, né d'oro alta mercede
nulla non mosse il core,
ma promessa beltà sì lo sospinse,
che 'l caro premio d'or Venere vinse;
se così fu, Reina,
che se' su l'Arno qual su l'Indo il Sole,
benignamente al suon di mie parole
l'altera orecchia inchina;
né disdegnar, ch'altre tue glorie io taccia,
e sol di tua beltà memoria faccia.

La forma più propriamente oraziana (a parte i tentativi di rifacimento della prosodia latina) è la quartina di endecasillabi, che imita la struttura di quattro versi ('tetràstico') propria delle odi di Orazio, con rime incrociate ABBA o alterne ABAB. Di questo schema si servono già Bembo (v. sopra) e Trissino nelle *Rime* edite nel 1529 (seguendo nella *Poetica* la traccia di Antonio da Tempo, egli lo identifica indebitamente col serventese: cfr. § 221); nelle opere di Chiabrera esso è molto frequente[168]; così pure in quelle di Fulvio Testi (16 poesie nell'ed. Bettoni 1834), ma sempre con rime ABBA. Del tipo ABAB si dà un esempio di Chiabrera (*Al Signor D. Angelo Grillo*; si cita l'inizio):

Suoi canti in mezzo a noi fama difonde,
e vuo' sperar ch'ella non canti indarno,
che di Venezia abbandonando l'onde
tu venga a riposarti in riva a l'Arno.
O lieto a pien se apparirà quel giorno!
Angelo, movi; questo ciel t'invita;
movi, ch'incomparabile soggiorno
consola incomparabile partita;
perderai seggio d'ogni pregio degno,
altro n'acquisterai non men pregiato;
et anco il Sol lascia di stelle un segno
et ad altro sen va non men stellato...

Del tipo ABBA si dà un esempio di Fulvio Testi (*All'Eminentissimo Sig. Cardinale Bentivoglio, per le sue storie di Fiandra*, p. 425):

Bella Clio se ti chiamo, e se a' tuoi carmi
de' Bentivogli eroi propongo il nome,
tu cangi il plettro in tromba, e non so come,
fai pel ciel rimbombar strepito d'armi.
Eserciti schierati, oppresse mura,
popoli uccisi, incatenate genti,

[168] Per es. si vedano, fra i testi antologizzati dall'ed. Turchi: *Avegna che girando il sol ne chiami* (9 strofe), *Pur che Scettro real sia la mercede* (7 strofe), *Mentre sotto l'insegne i guerrier pronti* (12 strofe) sullo schema ABAB, *Or che lunge da noi carreggia il sole* (8 strofe), *Lasciai le rive del bellissimo Arno* (11 strofe) sullo schema ABBA.

e di sanguigni umor gonfi torrenti,
del tuo guerriero stil son nobil cura.
    Ma al rimembrar dell'opre onde superba
la magnanima stirpe al ciel sen vola,
trema il mio core imbelle, e d'una sola
penna fra tante spade a dir si serba...

4.7.3. Forme strofiche della poesia classica

§ 248. Come si è osservato al § 96, accanto alla canzone-ode in strofe semplificate di endecasillabi e settenari, di ispirazione genericamente oraziana (e alla quartina di endecasillabi, che riproduce più da vicino, ma in forma metrica del tutto italiana, la strofa tetrastica oraziana), esiste una tradizione italiana di rifacimenti più esatti delle strutture strofiche di Orazio. Il metodo è generalmente quello della ricerca di versi e combinazioni di versi che possano presentarsi come equivalenti delle forme latine (cfr. § 163); il rigore dell'applicazione è variabile, maggiore in Chiabrera (autore peraltro di non numerosi esperimenti) e in Carducci, minore in Fantoni, che tende a tradurre le forme oraziane in forme più strettamente italiane (per es. con ampio uso della rima; non si parla naturalmente della felicità dei risultati). Sono questi, con Rolli (che conta soprattutto per l'endecasillabo falecio, su cui cfr. § 168), i nomi principali di una tradizione non ampia, ma importante, *a posteriori*, per l'impatto culturale delle *Odi barbare* carducciane (e comunque più ampia di quanto si possa qui documentare). La descrizione delle forme strofiche che si fornisce qui di seguito va aggiunta, per completare il quadro della 'metrica barbara', alla descrizione dei tipi di verso fornita dai §§ 164-174.

§ 249. La strofa s a f f i c a latina (metro catulliano e oraziano, ampiamente diffuso anche nella poesia mediolatina) è formata da tre versi detti saffici minori e da un adonio. Per es. Orazio, *Carm.* I 2:

– ∪ – ∪̲ – | ∪ ∪ – ∪ – 𝄐	Iam satis terris nivis atque dirae
– ∪ – ∪̲ – | ∪ ∪ – ∪ – 𝄐	Grandinis misit Pater et rubente
– ∪ – ∪̲ – | ∪ ∪ – ∪ – 𝄐	Dextera sacras iaculatus arces
– ∪ ∪ – 𝄐	Terruit urbem.

Il primo tentativo italiano di imitare la strofa saffica (se si escludono le forme del serventese caudato di 3 endecasillabi e un quadrisillabo-quinario che vi si avvicinano: cfr. § 222) è quello di Leonardo Dati nella terza parte della *Scena* presentata al Certame coronario del 1441. Come nel caso degli esametri delle prime due parti, si tratta di un tentativo di riprodurre la prosodia quantitativa latina: i versi sono tre saffici minori e un adonio; la rima è esclusa. Si cita l'inizio dall'ed. Bertolini 1993, p. 366:

Eccomi; i' son qui dëa degli amici,
quella qual tucti gli omini solete
mordere et, falso, fugitiva dirli;
or la volete.

Eccomi; et già dal soliо superno
scesa, cercavo loco tra la gente,
prompta star con chi per amor volesse
darne ricepto.

Altre odi saffiche quantitative sono comprese nella raccolta di *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana* di Claudio Tolomei (1539)[169]. Un primo esperimento di saffica rimata è quello di Galeotto del Carretto citato da Martelli 1984, p. 523, nelle sue opere teatrali, le *Noze de Psiche e Cupidine* (1499-1500) e la *Sofonisba* (1502). I versi saffici sono resi con endecasillabi con rima al mezzo, che isola il quinario iniziale in corrispondenza della cesura del verso latino. Dalle *Noze* si veda (cit. da Martelli):

Giove che intende   quel che vòl Amore
e che comprende   el suo modesto ardore,
presta favore   al misero garzone
che ha passïone.

Vinto da' preghi   del fanciul Cupido
par che se pieghi   ad exaudir el grido
che cum gran strido   e cum dogliosi pianti
gli fa davanti.

È di questo tipo lo schema di Campanella[170], *Dal ciel la gloria del gran Dio rimbomba* (*Salmodia che invita il cielo e le sue parti ed abitatori a lodar Dio benedetto*), con rime al mezzo e collegamento fra le strofe, A(a)B(b)Cc, (c)D(d)E(e) Ff... (si cita l'inizio):

Dal ciel la gloria del gran Dio rimbomba:
egli è sonora tromba – a pregi tanti;
i lumi stanti – e que' ch'errando vanno
musica fanno.

Musica fanno – per ogni confino,
dove il calor divino – il ciel dispiega,
ed Amor lega – tante luci, e muove
altronde altrove.

La forma più comune della saffica italiana, dal cinquecentista Angelo Di Costanzo a Pascoli, è una strofa di tre endecasillabi e un quinario, con rime $ABAb_5$. L'endecasillabo è *a minore*, con l'accento sulla 4ª, quando si vuole mantenere il riferimento al saffico latino; altrimenti può essere un endecasillabo canonico anche *a maiore*. Per lo stesso principio, il quinario dovrebbe avere l'accento sulla 1ª, ma non sempre questa condizione è rispettata.

[169] Di Antonio Renieri da Colle, Pier Paolo Gualterio (cfr. il commento di Elwert 1973, p. 185), Alessandro Bovio.

[170] Per questi tipi di strofa con rime al mezzo (parenti dell'endecasillabo frottolato, tranne per la costruzione strofica), Favaro 2006, p. 58, trova una concordanza con il fatto che nella redazione italiana della *Poetica* Campanella pone a modello del verso della tragedia la canzone-frottola di Petrarca (*Rvf.* 105, cfr. § 239), perché, scrive l'autore, «mantiene una gravità e fa una certa armonia proporzionata alla tragedia e satire ancora» (ed. Firpo 1954, p. 418).

Si dà un esempio di saffica rimata $ABAb_5$ da Fantoni (*Odi* I, xiii):

Sorgi, Laware, sovra l'urna, e fuora
del lido inalza le superbe corna.
Su la d'olivo inghirlandata prora
Franklin ritorna.

Franklin, tuo figlio, che di ferro armato
rapì dal cielo i fulmini stridenti,
cui diede l'arte di creare il fato
libere genti.

Fantoni talvolta rima soltanto il secondo verso col quarto, lasciando il primo e il secondo senza rima (*Odi* II, xix):

Folle s'inalza su cerate penne,
Pelli, chi Artino d'emular procaccia:
nome infelice, piomberà nell'onda
pallido in faccia.

Fantoni predilige però, nella saffica, la rima incrociata $ABBa_5$; per es. (*Odi* I, vi, 21-24):

Tessere aborro su pietosa lira
un inno lordo di fraterno sangue;
sento i singulti di chi piange e langue,
e di chi spira.

Monti, Fantoni, e anche Manzoni variano la saffica, allontanandosi dal modello latino, con il settenario al posto del quinario; si veda di Manzoni *Il nome di Maria*:

Tacita un giorno a non so qual pendice
salia d'un fabbro nazaren la sposa;
salia non vista alla magion felice
d'una pregnante annosa...

Nelle *Odi barbare*, Carducci[171] riprende semplicemente la strofa saffica di 3 endecasillabi e un quinario in forma non rimata; per es. *Dinanzi alle terme di Caracalla*:

Corron tra 'l Celio fosche e l'Aventino
le nubi: il vento dal pian tristo move
umido: in fondo stanno i monti albani
bianchi di neve.

Pascoli, che fa largo uso della saffica rimata $ABAb_5$, mantiene queste rime anche quando, in *Solon* (*Poemi conviviali*), sostituisce all'endecasillabo canonico una forma accentata sulla 1ª-3ª-5ª-7ª/8ª sillaba (ma non sempre a tutte queste sedi corrispondono sillabe linguisticamente toniche); per es.:

[171] Sulla saffica di Carducci cfr. Audisio 2008.

Togli il pianto. È colpa! Sei del poeta
nella casa, tu. Chi dirà che fui?
Piangi il morto atleta: beltà d'atleta
muore con lui (64-67).

§ 250. La strofa a l c a i c a latina è un metro oraziano formato da quattro versi: i primi due sono alcaici endecasillabi, il terzo un alcaico enneasillabo, il quarto un alcaico decasillabo. Per es. Orazio, *Carm.* III 1:

⏓ – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̣	Odi profanum vulgus et arceo.
⏓ – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑̣	Favete linguis: carmina non prius
⏓ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑̣	Audita, Musarum sacerdos
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑̣	Virginibus puerisque canto.

Chiabrera riproduce questo metro in *Scuoto la cetra, pregio d'Apolline*: i primi due versi della strofa sono doppi quinari, con il primo emistichio piano e il secondo sdrucciolo; il terzo verso è un novenario piano con accenti di 2ª-5ª-8ª; il quarto un decasillabo piano, i cui accenti possono cadere sulla 1ª, 3ª, 5ª e 7ª sillaba (non necessariamente su tutte), oltre che sulla 9ª, analizzabile anche come la somma di un quadrisillabo con un senario accentato sulla 3ª:

Scuoto la cetra, pregio d'Apolline,
ch' alto risuona; vuo' che rimbombino
Permesso, Ippocrene, Elicona,
seggi scelti de le ninfe Ascree.

Carducci riprende questo schema in numerose *Odi barbare*, variando le soluzioni ritmiche che riguardano il terzo verso (cfr. § 171) e il quarto (cfr. § 172). In entrambi i casi, l'opposizione fondamentale è tra le forme 'moderne' del novenario (con accenti di 2ª-5ª-8ª: cfr. § 135) e del decasillabo (con accenti di 3ª-6ª-9ª: cfr. § 132) da un lato, e forme con diversa scansione dall'altro: novenari senza l'accento di 2ª, o senza l'accento di 5ª, o senza nessuno dei due; decasillabi senza l'accento di 3ª, o senza l'accento di 6ª, o senza nessuno dei due. La forma del decasillabo varia da un testo all'altro, ma in genere è costante all'interno dello stesso testo, mentre la forma del novenario è più libera. Talvolta invece i due tipi di entrambi i versi sono presenti nello stesso testo, come in *Per la morte di Napoleone Eugenio*, da cui si esemplifica:

Questo la inconscia zagaglia barbara
prostrò, spegnendo li occhi di fulgida
1ª-4ª-8ª vita sorrisi da i fantasmi
3ª-7ª-9ª fluttuanti ne l'azzurro immenso.

L'altro, di baci sazio in austriache
piume e sognante su l'albe gelide
3ª-5ª-8ª le dïane e il rullo pugnace,
2ª-5ª-9ª piegò come pallido giacinto.

Ambo a le madri lungi; e le morbide
chiome fiorenti di puerizia
2ª-5ª-8ª pareano aspettare anche il solco
4ª-7ª-9ª de la materna carezza. In vece... (1-12)

...
Ma di decembre, ma di brumaio
cruento è il fango, la nebbia è perfida:
2ª-5ª-8ª non crescono arbusti a quell'aure,
3ª-6ª-9ª o dan frutti di cenere e tòsco. (25-28)

Una variante dell'alcaica è quella di Rolli, con due settenari come terzo e quarto verso (Elwert 1973, p. 189); Fantoni 'italianizza' ancor più la strofa, ponendo i due settenari in rima tra loro. Per es. *Odi* I, 20:

Nassau, di forti prole magnanima,
no non morranno quei versi lirici,
per cui suona più bella
l'italica favella.

Questo tipo di alcaica fantoniana piace ancora a Carducci, che lo usa al di fuori delle *Odi barbare*, nella terza delle *Primavere elleniche* di *Rime nuove*[172]:

Gelido il vento pe' lunghi e candidi
intercolonnii ferìa; su' tumuli
di garzonetti e spose
rabbrividian le rose.

§ 251. Le diverse forme (tutte oraziane) della strofa asclepiadea si distinguono per le diverse combinazioni in cui è impiegato il verso caratterizzante, l'asclepiadeo minore (cfr. § 173). Una prima forma è la strofa di 3 asclepiadei minori e un gliconeo; per es. Orazio, *Carm.* I 6:

– – – ∪ ∪ – ǀ – ∪ ∪ – ∪ ⌒   Scriberis Vario fortis et hostium
– – – ∪ ∪ – ǀ – ∪ ∪ – ∪ ⌒   uictor Maeonii carminis alite
– – – ∪ ∪ – ǀ – ∪ ∪ – ∪ ⌒   quam rem cumque ferox navibus aut equis
– – – ∪ ∪ – ∪ ⌒   miles te duce gesserit.

Questo tipo è reso da Chiabrera con 3 endecasillabi sdruccioli, con accenti di 6ª-7ª (Elwert 1973, p. 190), e un settenario sdrucciolo; per es. (*Odi tu mormorar l'onda che gelida*, 1-4):

Odi tu mormorar l'onda che gelida
verso 'l florido pian limpida volgesi
onde i teneri fior languidi ed aridi
vezzeggiando ravvivansi?

Lo stesso tipo è usato da Carducci nelle *Odi barbare*, con 3 endecasillabi sdruccioli di accento variabile (comunque canonici) e un settenario sdrucciolo, per es. in *Fantasia*:

Tu parli; e de la voce a la molle aura
lenta cedendo, si abbandona l'anima

[172] È una alcaica fantoniana anche la «pseudo-alcaica» di Pascoli citata da Contini 1970 [1958], pp. 227-228: «Al suo passare le scarabattole / fremono e i bricchi lustranti squillano / e la grave padella / col buon paiòl favella».

del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
e a strane plaghe naviga.

In alternativa, Carducci usa per i primi 3 versi 3 doppi quinari, con gli emistichi entrambi sdruccioli, per es. in *In una chiesa gotica*:

Sorgono e in agili file dilungano
gli immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
di giganti un esercito.

La forma con 3 doppi quinari è già in Fantoni, ma con i versi pari rimati (*Odi* I, xxvii):

Non più da Cauro, di neve prodigo,
curvati gli aridi boschi s'adirano,
ma i lieti zefiri per l'ampio oceano
soavemente spirano.

§ 252. Una seconda forma dell'a s c l e p i a d e a è la strofa oraziana di due asclepiadei minori, un ferecrateo e un gliconeo; per es. Orazio, *Carm.* II 13:

– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	O fons Bandusiae splendidior vitro,
– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Dulci digne mero, non sine floribus,
– – – ∪ ∪ – 𝄐	Cras donaberis haedo
– – – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Cui frons turgida cornibus

Chiabrera rende questa strofa con due doppi quinari, con gli emistichi entrambi sdruccioli, un settenario piano e un settenario sdrucciolo (*Su l'età giovine, ch'avida suggere*, 1-4):

Sull'età giovine, ch'avida suggere
suol d'Amor tossico, simile al nettare,
quando il piangere è dolce
e dolcissimo l'ardere...

Questo stesso tipo di strofa è ripreso da Carducci nelle *Odi barbare* in *Su l'Adda*:

Corri, tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sole occiduo naviga.

Fantoni, prima di Carducci, rende questo tipo di asclepiadea in modo simile alla sua alcaica (e anche mal distinguibile), con i due settenari a rima baciata; la differenza, rispetto all'alcaica, è che i due doppi quinari sono sdruccioli in entrambi gli emistichi, e non solo nel secondo; per es. *Odi* I, 17:

Dal crin biondissimo rosea Calliope,
dei modi lirici maestra ed arbitra,
scendi dal lucid'etra
con la delfica cetra.

Oppure, con il settenario sdrucciolo come quarto verso, Fantoni rima tra loro i versi pari; per es. *Odi* I, 2:

> Vaccà, che giovano sospiri e lagrime,
> s'oltre la stigia sponda inamabile
> priego mortal non giunge
> a Pluto inesorabile...

§ 253. Una terza forma dell'a s c l e p i a d e a è la strofa oraziana di 4 versi in cui i versi dispari sono gliconei, i versi pari sono asclepiadei minori; per es. Orazio, *Carm.* I 3:

– – – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Sic te diva potens Cypri,
– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Sic fratres Helenae, lucida sidera,
– – – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Ventorumque regat pater,
– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Obstrictis aliis praeter Iapyga...

Questa strofa è resa da Chiabrera con due settenari sdruccioli come versi dispari, e due doppi quinari, con entrambi gli emistichi sdruccioli, come versi pari (*Crudi fiati di Borea*, 1-4):

> Crudi fiati di Borea
> fremendo turbidi, svellono gli alberi;
> giorni cari di Bromii,
> che a bere i popoli lieti consigliano.

Lo stesso schema, nelle *Odi barbare*, è in *Ave*:

> Or che le nevi premono,
> lenzuol funereo, le terre e gli animi,
> e de la vita il fremito
> fioco per l'aura vernal disperdesi...[173]

Questa strofa in Fantoni si presenta con i versi pari rimati (*Odi* II, 18; *Etruria* e *furia* vanno intesi come sdruccioli):

> Nave, che ai lidi betici
> porti l'amabile garzon d'Etruria,
> l'onda per te sia placida,
> taccia del libico vento la furia...

oppure con endecasillabi anziché doppi quinari, e tutta in rima (*Odi* II, 2):

> Udiron, Clori, udirono
> alfine i voti miei Cupido e Venere;
> le chiome incanutirono
> e delle fiamme tue resta la cenere.

Nel sistema fantoniano, questo schema diventa, di fatto, una delle varianti dei sistemi giambici (cfr. § 258).

[173] Si noti *aura* usato come trisillabo sdrucciolo.

§ 254. Una quarta forma dell'a s c l e p i a d e a è la strofa oraziana di 4 asclepiadei minori; per es. Orazio, *Carm.* I 1:

– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Maecenas atavis edite regibus,
– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	O et praesidium et dulce decus meum:
– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
– – – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – ∪ 𝄐	Collegisse iuvat, metaque fervidis

Un equivalente di questa forma è dato da Carducci nelle *Odi barbare* in *Da Desenzano*, in strofe di 4 endecasillabi sdruccioli. Si noti che, a differenza di quanto avviene nelle altre strofe barbare, la divisione in strofe è data dalla sintassi e dalla disposizione grafica, ma da nessun segnale metrico esplicito; negli altri casi, invece, anche in assenza di uno schema di rime, l'alternanza di tipi differenti di verso rende la struttura strofica evidente.

> Gino, che fai sotto i felsinei portici?
> mediti come il gentil fior de l'Ellade
> d'Omero al canto e a lo scalpel di Fidia
> lieto sorgesse nel mattin de i popoli?

§ 255. L'ode p i t i a m b i c a carducciana riproduce nelle *Odi barbare* il sistema pitiambico usato da Orazio negli *Epodi* in due forme. La prima consiste in distici formati da un esametro dattilico e da un dimetro giambico acatalettico; per es. Orazio, *Ep.* XIV:

– ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏕, – ∪ ∪, – 𝄐	Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
⏔ – ∪ –, ⏔ – ∪ 𝄐	Oblivionem sensibus

In *Sirmione*, Carducci rende l'esametro nei modi indicati al § 164, il dimetro giambico con un settenario sdrucciolo:

> Ecco: la verde Sirmio nel lucido lago sorride,
> fiore de le penisole.

La seconda forma consiste in distici formati da un esametro dattilico e da un trimetro giambico acatalettico; è il metro di Orazio, *Ep.* XVI:

– ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏕, – ∪ ∪, – 𝄐	Altera iam teritur bellis civilibus aetas
∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –, ∪ – ∪ 𝄐	Suis et ipsa Roma viribus ruit

In *Le due torri*, Carducci rende l'esametro come di consueto, e il trimetro giambico con un endecasillabo sdrucciolo (com'è normale nella tradizione italiana: cfr. §§ 90, 96, 166), ma riunisce i distici in strofe di 4 versi:

> Io d'Italia dal cuor tra impeti d'inni balzai
> quando l'Alpi di barbari snebbiarono
> e su 'l populeo Po pe 'l verde paese i carrocci
> tutte le trombe reduci suonavano.

§ 256. L'ode a r c h i l o c h e a carducciana riproduce nelle *Odi barbare* una delle forme del sistema archilocheo oraziano, quella di *Ep.* XI, in distici formati

da un trimetro giambico acatalettico e da un elegiambo (verso formato da un trimetro dattilico catalettico in syllabam e da un dimetro giambico acatalettico):

⏓ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ ⏒ Petti, nihil me sicut antea iuvat
– ⏑⏑, – ⏑⏑, ⏒ | ⏓ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ ⏒ Scribere versiculos amore percussum gravi

In *Saluto italico* Carducci rende il trimetro giambico con un endecasillabo sdrucciolo, l'elegiambo con un doppio settenario, con il primo emistichio piano e il secondo sdrucciolo:

> Molosso ringhia, o antichi versi italici,
> ch'io co 'l batter del dito seguo o richiamo i numeri...

Secondo Vergara 1978, p. 158, Fantoni riproduce un'altra forma del sistema archilocheo, quella di *Ep.* XIII (esametro dattilico e giambélego, cioè un verso formato da un dimetro giambico acatalettico e da un trimetro dattilico catalettico in syllabam, rovescio dell'elegiambo):

– ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏑ ⏑, – ⏒ Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
⏓ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ ⏒ | – ⏑⏑, – ⏑⏑, ⏒ nivesque deducunt Iovem: nunc mare, nunc siluae (*Ep.* XIII, 1-2).

La soluzione di Fantoni (*Odi* II, 3, *All'Aurora*), molto approssimativa, è in tristici anziché in distici, formati da un endecasillabo piano (per l'esametro), un settenario sdrucciolo e un settenario piano (i settenari piani delle diverse strofe rimano fra loro):

> Nuda t'invola dalle fredde piume,
> or che sospira querula
> l'auretta rugiadosa;
>
> il cielo spargi di vermiglio lume,
> cura del biondo Cefalo,
> bella titonia sposa.

§ 257. L'ode a l c m a n i a carducciana riproduce nelle *Odi barbare* il metro oraziano di *Carm.* I 7 e 28: doppi distici formati da un esametro dattilico e da una tetrapodia dattilica catalettica in disyllabum (detta, quest'ultima, verso alcmanio); per es. *Carm.* I 7:

– ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏑ ⏑, – ⏒ Laudabunt alii claram Rhodon, aut Mytilenen,
– ⏕, – ⏕, – ⏑ ⏑, – ⏒ Aut Epheson, bimarisve Corinthi

– ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏕, – ⏑ ⏑, – ⏒ Moenia, vel Baccho Thebas, vel Apolline Delphos
– ⏕, – ⏕, – ⏑ ⏑, – ⏒ Insignes, aut Thessala Tempe

In *Courmayeur*, Carducci rende l'esametro come di consueto, la tetrapodia dattilica con un novenario con accenti di 2ª-5ª-8ª:

Conca in vivo smeraldo tra foschi passaggi dischiusa,
o pia Courmayeur, ti saluto.
Te da la gran Giurassa da l'ardüa Grivola bella
il sole più amabile arride.

§ 258. Il sistema giambico (detto anche epodico) adottato da Orazio negli *Epodi* I-X consta di distici formati da un trimetro e da un dimetro giambici, entrambi acatalettici; per es. *Ep.* I:

⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ 𝄐 Ibis Liburnis inter alta navium,
⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ 𝄐 Amice, propugnacula,
⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ 𝄐 Paratus omne Caesaris periculum
⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ 𝄐 Subire, Maecenas, tui.
⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ 𝄐 Quid nos, quibus te vita si superstite
⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ 𝄐 Iucunda, si contra, gravis?

Una resa di questo sistema è, nelle *Odi barbare* di Carducci, in *Ruit hora*, ma con i distici raggruppati in strofe di 4 versi:

O desïata verde solitudine
lungi al rumor de gli uomini!
qui due con noi divini amici vengono,
vino ed amore, o Lidia.

Si ispira probabilmente a questo sistema anche *Sole d'inverno*, in cui gli endecasillabi sono però sostituiti da doppi quinari, sdruccioli in entrambi gli emistichi (formalmente è il rovescio di una delle forme dell'asclepiadea, cfr. § 253). Più importante notare che è una resa 'italianizzata' del sistema giambico la quartina di endecasillabi e settenari a rima alterna AbAb presente nei *Giambi ed Epodi* (III, VI, XIII, XVI, XVIII, XX, XXII, XXV, XXIX); per es. (III):

Dunque d'Europa nel servil destino
tu il riso atroce e santo,
o di Ferney signore, e, cittadino
tu di Ginevra, il pianto

messaggeri invïaste, onde gioioso
abbatté poi Parigi
e la nera Bastiglia e il radïoso
scettro di san Luigi...

Il metro è già fantoniano (*Odi* I, 1; I, 15; I, 21; I, 25; II, 10); per es. (II, 10):

Crillon, folle! che speri? Eh, non son queste
le maonesi sponde!
Ecco l'Anglo, signor delle tempeste,
che l'ardir tuo confonde.

Nelle *Odi* dell'oraziano Fantoni la ricerca di variazioni sulla quartina di due endecasillabi e due settenari (nell'ordine endecasillabo-settenario, e nell'ordine inverso settenario-endecasillabo; con versi piani, sdruccioli, o piani e sdruccioli;

con rime abab o con i versi dispari irrelati) è particolarmente viva. Ci si limita, per ragioni di brevità, ad elencare gli schemi: con l'endecasillabo prima del settenario, Ab_sAb_s (I, 9; II, 5), $A_sb_sA_sb_s$ (I, 8), $S_{11}aS_{11}a$ (I, 42); con il settenario prima dell'endecasillabo, a_7Ba_7B (I, 26; I, 48), $a_7B_sa_7B_s$ (II, 45); a_sBa_sB (I, 16; I, 44; I, 45; II, 51), S_7AS_7A (I, 36; I, 50; II, 36), $S_7A_sS_7A_s$ (II, 53), P_7AP_7A (II, 46), oltre allo schema asclepiadeo $a_sB_sa_sB_s$ cit. al § 253 (I, 10; II, 2; II, 8).

4.8. La canzonetta e l'ode-canzonetta

§ 259. Le forme dell'ode-canzonetta da Chiabrera all'Ottocento costituiscono un ampio repertorio di schemi non riconducibili a un unico modello, e in parte sovrapponibili a quelli della canzone-ode (cfr. § 97). Il principio fondamentale (con l'eccezione indicata al § 260) è quello strofico, per cui il testo si articola in strofe uguali fra loro per formula sillabica (stessi tipi di verso nello stesso ordine) e schema delle rime; esso però può essere realizzato in strofe doppie, collegate fra loro da una o più rime: le due strofe accoppiate possono (ma non necessariamente) differire tra loro per formula sillabica o schema di rime, o per entrambi, ma le coppie di strofe si corrispondono fra loro esattamente. Al di là della possibilità della strofa accoppiata, la strofa dell'ode-canzonetta non comporta articolazioni interne istituzionali (come quella della canzone-ode, e diversamente da quella della canzone petrarchesca regolare). I versi sono preferibilmente brevi, con ammissione di tutte le misure e di tutte le loro combinazioni; le rime possono essere, oltre che piane, anche sdrucciole o tronche (con rime tronche in vocale e rime tronche in consonante: cfr. § 97, anche per il rapporto con la musica, e § 152); lo schema può prevedere rime irrelate (con preferenza per quelle sdrucciole, che funzionano in questo caso da 'rime ritmiche': cfr. § 152; ma ciò può avvenire anche con le rime piane e, raramente, con quelle tronche).

Di questo complesso di forme si fornisce nei paragrafi seguenti un'esemplificazione puramente indicativa, e soprattutto senza alcuna pretesa di disegnare né una tipologia sistematica, né tanto meno una storia degli schemi.

§ 260. Il 'limite minimo' negli schemi dell'ode-canzonetta di Chiabrera è il distico di settenari a rima baciata, cioè una forma non propriamente strofica, che si avvicina a quella del madrigale; si veda per es. questa *Disperazione amorosa*:

In quei che mi han traffitto
occhi si legge scritto
per amorosa mano:
"ogni sperare è vano";
invan sono i sospiri,
invan sono i martiri;
né preghiere, né pene!
Con esso noi conviene
o fuggir come Cervo,
o soffrir come Servo.

Per questa possibile sovrapposizione con altri metri, si noti che il 'genere canzonetta' in Chiabrera ammette più volte la forma della ballata, non senza recuperi 'filologici' degni di un ottocentista: per es. *Le Quercie pianti chi non teme orrore* ripete, in una sola stanza, lo schema di *Perch'i' no spero di tornar giammai* di Cavalcanti, cit. al § 211.

§ 261. Il tipo di soli settenari piani è quello più vicino alla canzone-ode; anzi certi schemi sono, del tutto astrattamente, interpretabili anche come strutture di canzone petrarchesca. Si veda per es., di Chiabrera, lo schema abbaacddc (*Corte, senti il Nocchiero*, *Alla Signora Gieronima Corte*, 1-9):

> Corte, senti il Nocchiero
> ch'a far cammin n'appella:
> mira la navicella
> che par chieda sentiero;
> uno aleggiar leggiero
> di remi in mare usati
> a far spuma d'argento
> n'adduce in un momento
> a' porti disiati.

Nella stanza si possono riconoscere due quartine a rima incrociata, separate da un verso che rima con la fine della prima quartina, ma anche una struttura di piedi e sirma, con *concatenatio*, ab ba acddc. Il collegamento con la stanza petrarchesca, senza *concatenatio*, si può vedere anche nello schema abbacdecde, leggibile ab ba cdecde, nel quale le rime ripetute della sirma rimandano forse anche allo schema delle terzine del sonetto (Chiabrera, *Il sole, o Valguarnera*, 1-10):

> Il sole, o Valguarnera,
> al giorno mio vien meno,
> et omai, fosca il seno
> veggio apparir la sera;
> e pure il piè non resta
> e l'impreso camino
> ancor non abbandona,
> ma va per la foresta
> ove sgorga divino
> il ruscel d'Elicona.

Per un tipo, invece, ridotto della strofa di soli settenari piani si cita l'esempio di Parini, che più volte ricorre allo schema ababcc (Parini non ne è l'inventore, ma trova in esso una forma particolarmente adatta alla sua ispirazione: Fubini 1965, p. 48), per es. nella *Musica*:

> Aborro in su la scena
> un canoro elefante
> che si trascina a pena
> su le adipose piante,
> e manda per gran foce
> di bocca un fil di voce.

Per il tipo in cui i settenari sono sdruccioli non rimati (in rima 'ritmica') e tronchi (in vocale e in consonante), si veda in Chiabrera lo schema $S_7a_tS_7a_t$ $S_7b_tS_7b_t$... (*Nel tempo che sorgeano*, 1-8):

Nel tempo, che sorgeano
tuoi giorni in fresca età
e che vaghi fiorivano
d'amata sanità,

quando le flotte d'India
a te recavano or
e le turbe de' popoli
moveano a farti onor...

Di settenari sdruccioli non rimati e piani rimati è la quartina che dagli *Amori* di Savioli si dice s a v i o l i a n a, S_7aS_7a (cfr. § 97; si cita da Donati 1912):

O figlia alma d'Egioco,
leggiadro onor dell'acque,
per cui le Grazie apparvero
e 'l riso al mondo nacque;

o molle dea, di ruvido
fabbro gelosa cura,
o del figliuol di Cinira
beata un dì ventura;

teco il garzon, cui temono
per la gran face eterna,
ubbidienza e imperio
soavemente alterna...

Di questa, che diventò una vera e propria forma fissa, si danno anche varianti di quinari[174] anziché di settenari; tale è l'*Inno a Satana* di Carducci:

A te, de l'essere
principio immenso,
materia e spirito,
ragione e senso;

mentre ne' calici
il vin scintilla
sì come l'anima
ne la pupilla;

mentre sorridono
la terra e il sole
e si ricambiano
d'amor parole...

[174] Per l'ode-canzonetta di tutti quinari si veda anche l'es. di Pindemonte cit. al § 141 (doppie strofe $a_5b_5a_5c_{5t}$ $d_5b_5d_5c_{5t}$).

Per l'alternanza di settenari piani e tronchi, si veda la famosissima *Libertà* di Metastasio, abbc$_t$addc$_t$, in strofe che, come in un gran numero di testi a partire da Frugoni in poi (secondo Elwert 1973, p. 159), sono fondate su una bipartizione, in questo caso in due quartine, collegate dalla rima finale tronca (ed. Brunelli 1965, p. 774):

> Grazie agl'inganni tuoi,
> al fin respiro, o Nice,
> al fin d'un infelice
> ebber gli dei pietà:
> sento da' lacci suoi,
> sento che l'alma è sciolta;
> non sogno questa volta,
> non sogno libertà.

Lo stesso schema identico (a dimostrazione della disponibilità del metro a generi letterari diversi) è adottato da Metastasio in uno dei suoi componimenti sacri, la *Parafrasi del salmo «Miserere»* (ed. Brunelli 1965):

> A te, che Padre sei,
> volgo dolente il ciglio;
> pietà d'un mesto figlio
> che chiede libertà.
> Uguale a' falli miei
> la tua clemenza sia;
> grand'è la colpa mia,
> grand'è la tua pietà.

Per l'alternanza di settenari piani, tronchi e sdruccioli si veda un'altra canzonetta di Metastasio, *La primavera* (ed. Brunelli 1965), nella quale funziona lo stesso principio di bipartizione e collegamento mediante la rima tronca; il verso piano iniziale è irrelato, e gli sdruccioli sono in 'rima ritmica'; il penultimo verso, tronco, è irrelato nella strofa[175]; schema $P_7aab_tS_7S_7T_7b_t$:

> Già riede primavera
> col suo fiorito aspetto:
> già il grato zefiretto
> scherza fra l'erbe e i fior.
> Tornan le frondi agli alberi,
> l'erbette al prato tornano;
> sol non ritorna a me
> la pace del mio cor.

Lo stesso principio di collegamento in strofe doppie vale nella struttura del *Cinque maggio* di Manzoni, in settenari sdruccioli (in 'rima ritmica'), piani e tronchi: il verso tronco fa da collegamento fra due strofe di 6 versi; schema $S_7aS_7aS_7b_t$ $S_7cS_7cS_7b_t$:

[175] Rimano però tra loro i settimi versi delle strofe II, III, IV, V (di 8 strofe in totale).

Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
così percossa, attonita
la terra al nunzio sta,

muta pensando all'ultima
ora dell'uom fatale;
né sa quando una simile
orma di piè mortale
la sua cruenta polvere
a calpestar verrà.

Per l'inserzione del quinario entro lo schema di settenari (sdruccioli e tronchi nell'esempio) si veda l'*Inno a San Giulio* di Metastasio (ed. Brunelli 1965), di schema $S_7a_ta_tb_5c_tc_tb_5$:

Giulio, splendor de' martiri,
di morte sprezzator,
speme, sostegno, amor
de' tuoi divoti:
    propizio ah! tu dal ciel
d'un popolo fedel
seconda i voti.

Si noti che in questo caso le due combinazioni di settenario tronco con quinario piano (3-4 e 6-7) danno come risultato due endecasillabi piani[176].

§ 262. La presenza dell'endecasillabo insieme con il settenario, in una strofa di versi piani, riporta al tipo della canzone-ode in endecasillabi e settenari; a questo tipo, piuttosto che a quello dell'ode-canzonetta, è per es. da ascrivere la *Caduta* di Parini (in quartine abaB). Al tipo dell'ode-canzonetta riporta però la presenza di versi tronchi o sdruccioli; per il caso degli sdruccioli, si veda l'ode *All'amica risanata* di Foscolo, di schema aS_7aS_7bB:

Qual dagli antri marini
l'astro più caro a Venere
co' rugiadosi crini
fra le fuggenti tenebre
appare, e il suo vïaggio
orna col lume dell'eterno raggio...

L'endecasillabo è peraltro presente in alcune sperimentazioni di Chiabrera, nelle quali, oltre al settenario, sono presenti altre misure; per es.

[176] Lo stesso avviene per es. nell'aria dell'atto I, sc. VI dell'*Artaserse* (ed. Fubini 1968, p. 494): «Sogna il guerrier le schiere, / le selve il cacciator; / e sogna il pescator / le reti e l'amo. // Sopito in dolce obblio / sogno pur io così / colei, che tutto il dì / sospiro e chiamo», che può, in astratto, essere scandita in due strofette di 3 settenari e un quinario (così come si presenta), o di 2 settenari e un endecasillabo con rima interna.

Già tornano le chiome agli arboscelli, con due ottonari e due quadrisillabi, $Ab_tAb_tc_8c_8d_4d_4B_t$:

Già tornano le chiome a gli arboscelli,
che 'l verno dispogliò
et affrettasi il corso de i ruscelli
che 'l gelo raffrenò;
già tra l'aure matutine
stanno a guardia di ree spine
rugiadose
l'alme rose
che la bella Ciprigna insanguinò.

Oppure *Se per vecchiezza rea* (un epitalamio per Francesco Gonzaga), con un quadrisillabo e tre ottonari, schema $aBBac_4d_8d_8c_8$:

Se per vecchiezza rea
non sbandisse i trastulli umana vita,
io scherzo vorrei far de le mie dita
l'arpe di Citerea
e frondoso
di bei pampini di viti,
me n'andrei su' tuoi conviti
intrecciando Inno amoroso.

§ 263. Per uno schema di soli ottonari piani, si veda per es., di Chiabrera, lo schema $a_8b_8c_8a_8b_8c_8$ (*Per Carlo Emanuel di Savoia conquistator di Saluzzo*):

Forte come un nembo ardente
messaggier del crudo Arturo,
vibri, Carlo, invitta spada
e su monti di ria gente,
fatto intrepido, e securo,
verso il Ciel t'apri la Strada.

In ottonari e quadrisillabi è uno schema derivato da Ronsard[177], più volte usato da Chiabrera, e poi molto imitato, $a_8a_4b_8c_8c_4b_8$; per es. *Cor, che d'atti empi e crudeli*:

Cor, che d'atti empi e crudeli
ti quereli,
non sai tu ch'Amore è reo?
A penar tu non sei solo;
in gran duolo
già così piangeva Orfeo.

[177] *Odes*, III, 5 (*Au Roy, pour lors nommé Monseigneur le Duc d'Orléans*): «Prince, tu portes le nom / de renom / du prince qui fut mon maistre, / de Charles, en qui les Dieux / tout leur mieux / pour chef-d'oeuvre firent naistre»; *Odes*, IV, 25.

Questo schema è usato da Chiabrera come strofe e antistrofe di un'ode pindarica, *Omai fugge in Tracia il gielo* ($a_8a_4b_8c_8c_4b_8$, $d_8d_4e_8f_8f_4e_8$); l'epodo è di tutti ottonari, $g_8h_8h_8g_8i_8i_8i_8$ (v. il testo della prima triade citato al § 245).

Per uno schema di soli senari piani, si cita Chiabrera, *Dolci miei sospiri*, in strofe aabccb (si noti che i senari di questo testo sono in maggioranza senza accento di 2ª):

Dolci miei sospiri,
dolci miei martiri,
dolce mio desio,
e voi, dolci canti,
e voi, dolci pianti,
rimanete, a Dio.

Una struttura di senari (questi tutti con accento di 2ª) in strofe di sei versi accoppiate dal verso tronco finale (e col quinto verso piano irrelato) è *A Nice* di Metastasio, schema $a_6b_6a_6b_6P_6c_{6t}$ (ed. Brunelli 1965, p. 783):

È forza, mio core,
mio core infelice,
scordarsi l'amore,
scordarsi di Nice,
di Nice che ingrata
fin or ci tradì.

Sì sì, già son desto,
già sciolto son io.
Addio, Nice, e questo
sia l'ultimo addio:
assai m'ingannasti,
ti basti così[178].

§ 264. L'a r i a (o 'arietta') è prima di tutto una forma musicale, che si può presentare indipendente o inserita entro la struttura del melodramma o della cantata. Dal punto di vista metrico, le forme dell'aria corrispondono per lo più a quelle dell'ode-canzonetta, in genere limitate a due strofe collegate fra loro «La forma bipartita, funzionale all'esecuzione del "da capo", si afferma decisamente sullo scorcio del XVII secolo [Fabbri 1988, pp. 185-187], a scapito tanto delle arie monostrofiche quanto soprattutto di quelle pluristrofiche, che rimangono in uso per lo più per cori dialogati, duetti e pezzi d'insieme. Metastasio dunque», con l'aria di due strofe, «perfeziona un processo in atto che già aveva coinvolto i suoi predecessori» (Benzi 2005, p. 37)[179]. Due esempi di aria si possono vedere nella

[178] La rima interna di questo verso è occasionale.

[179] «Il verso predominante, che nei predecessori e nello stesso Martello è l'ottonario, diviene per Metastasio il settenario (ne sono composte oltre il 40% delle arie dei melodrammi), cui seguono in ordine di frequenza l'ottonario, comunque largamente adoperato (28% circa), e, in proporzioni minori, il senario (8%), il quinario (quasi il 7%), il decasillabo

cantata cit. al § 267; altri esempi ai §§ 132 (in decasillabi) e 144 (in doppi quinari)[180].

4.9. Forme libere di endecasillabi e settenari

4.9.1. Il madrigale cinquecentesco

§ 265. Il madrigale cinquecentesco (cfr. § 98) è una forma libera di endecasillabi e settenari, con rime a schema libero e senza obbligo che tutti i versi siano rimati. Si tratta, come nel caso del madrigale trecentesco, di una forma di poesia per musica, ma il rapporto dei testi con la musica è variabile; come la musica madrigalistica può utilizzare testi diversi dal madrigale (come il sonetto), così quelli che dal punto di vista metrico si dicono madrigali possono essere composti non necessariamente in vista dell'utilizzazione musicale.

Essenziale alla forma, nel Cinquecento, è l'uso del settenario; l'altra regola è che il testo sia breve, di non più di 11 o 12 versi, quindi meno ampio del sonetto. L'osservanza di questa regola è tutt'altro che rigida, come mostra, fra i tanti esempi possibili, un madrigale di Torquato Tasso studiato da Daniele 1972 (che propone un interessante confronto con la redazione precedente dello stesso madrigale, nella quale predomina l'endecasillabo anziché il settenario):

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina e gli arboscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli
cantar soavemente
e rider l'orïente:
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare,
e rasserena il cielo
e le campagne imperla il dolce gelo,
e gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.

La libertà del metro non vuol dire che non si possano riconoscere, di testo in testo, strutture di versi e rime attentamente studiate; talvolta queste testure possono corrispondere alla forma trecentesca di terzine e 'ritornelli', come avviene per es. nel madrigale di Tasso studiato da Daniele 1973:

(4%), il doppio quinario (meno dell'1%). Un solo tipo di combinazione tra versi differenti è ammessa: quella tra settenari e quinari (10%)» (Benzi 2005, pp. 19-20). L'ampio studio di Benzi 2005 comprende una tavola metrica delle 596 arie di Metastasio.

[180] Una tipologia delle forme dell'aria, e di simili forme metriche per musica, dal Cinquecento al Novecento, con un esame dei rapporti fra metro e musica, si trova in Fabbri 2007.

O vaga tortorella,
tu la tua compagnia
ed io piango colei che non fu mia.
Misera vedovella,
tu sovra il nudo ramo,
a piè del secco tronco io la richiamo:
ma l'aura solo e 'l vento
risponde mormorando al mio lamento.

Si aggiungono due soli esempi del metro. Un madrigale di Ludovico Ariosto (ed. Segre, p. 154):

Se mai cortese fusti,
piangi, Amor, piangi meco i bei crin d'oro,
ch'altri pianti sì iusti – unqua non fòro.
Come vivace fronde
tòl da robusti rami aspra tempesta,
così le chiome bionde,
di che più volte hai la tua rete intesta,
tolt'ha necessità rigida e dura
de la più bella testa
che mai facesse o possa far Natura.

Il secondo esempio è un madrigale di Michelangelo (116, p. 66):

Non mi posso tener né voglio, Amore,
crescendo al tuo furore,
ch'i' nol te dica e giuri:
quante più inaspri e 'nduri,
a più virtù l'alma consigli e sproni;
e se talor perdoni
a la mie morte, agli angosciosi pianti,
com'a colui che muore,
dentro mi sento il core
mancar, mancando i mie tormenti tanti.
Occhi lucenti e santi,
mie poca grazia m'è ben dolce e cara,
c'assai acquista chi perdendo impara.

4.9.2. Poesia scenica, narrativa, idillica

§ 266. Ad esempio dell'uso del discorso libero di endecasillabi e settenari nella poesia scenica si cita l'*Aminta* di Torquato Tasso (atto I scena I):

Dafne Vorrai dunque pur, Silvia,
da i piaceri di Venere lontana
menarne tu questa tua giovanezza?
Né 'l dolce nome di madre udirai,
né intorno ti vedrai vezzosamente
scherzar i figli pargoletti? Ah cangia,
cangia, prego, consiglio,
pazzarella che sei.

Silvia Altri segua i diletti de l'amore
se pur v'è ne l'amore alcun diletto:
me questa vita giova; e 'l mio trastullo
è la cura de l'arco e de gli strali,
seguir le fere fugaci, e le forti
atterrar combattendo; e se non mancano
saette a la faretra, o fere al bosco,
non tem'io che a me manchino diporti (1-16).

Nella varietà della struttura di questo discorso, possono inserirsi ampi brani in endecasillabi sciolti (così, nella stessa scena, il discorso di Dafne che occupa i vv. 47-100); come, invece, frammenti lirici che si possono dire veri e propri madrigali: si veda l'inizio della scena II dello stesso atto:

Aminta Ho visto a 'l pianto mio
risponder per pietate i sassi e l'onde,
e sospirar le fronde
ho visto al pianto mio;
ma non ho visto mai
né spero di vedere
compassion ne la crudele e bella,
che non so s'io mi chiami o donna o fera:
ma niega d'esser donna,
poi che niega pietate
a chi non la negaro
le cose inanimate (247-258).

La variabilità della proporzione fra endecasillabi e settenari, fra versi senza rima e versi rimati, e la variabilità nella disposizione delle rime non possono che essere oggetto di uno studio stilistico testo per testo. Segnalato il caso in cui ampi brani possono essere di tutti endecasillabi, si segnalerà solo il caso opposto, da un altro testo esemplare del discorso libero di endecasillabi e settenari, gli *Idilli* raccolti nella *Sampogna* di Giambattista Marino (testi, questi, di tipo narrativo, anziché scenico); per es. nell'*Atteone* una lunga tirata di soli settenari con rime non frequenti, dal v. 761 al v. 859, di cui si cita la prima parte (vv. 761-784; si segnalano le rime con i caratteri maiuscoli):

«O Tiresia felice,
tu pur Minerva ignuda
a rimirar avesti.
Ella però non vOLSE
con teco incrudelire;
la forma non ti tOLSE,
la morte non ti diede.
Perdesti i lumi, è vero,
ma 'l lume della vista,
perduto ne la fronte,
ti fu poi doppiamENTE
traslato ne la mENTE.
Meco assai più crudele

Dïana (oimè) s'adira.
Avess'io pur la luce
perduta di quest'occhi;
e perduta l'avessi
pria che fatti dal cielo
fussero spettatori
di sì crudel bellezza;
o chi mi tolse il vOLTO,
con l'umana apparENZA,
m'avesse ancora tOLTO
l'umana intelligENZA.

La forma non scenica del discorso libero di endecasillabi e settenari si dice anche s e l v a; talora vi possono essere introdotte altre misure, soprattutto il quinario, che nell'esempio citato conclude la serie dei settenari dopo un addensarsi di rime (vv. 850-859):

Tu, Citerone ombroso,
narra a le Driadi amiche
ciò che di me vedesti;
e se i miei genitori
qua volgeranno i pASSI,
distillando da' sASSI
de le tue ciglia alpINE
lagrimose pruINE,
conta deh conta lORO
com'io mi mORO!».

Come si è visto (cfr. §§ 93, 103, 196-197), il discorso libero di endecasillabi e settenari può essere organizzato in stanze di varia dimensione, come nel caso delle canzoni di Alessandro Guidi ('canzoni a selva') e in quello, assai diverso nello stile, delle canzoni libere leopardiane.

4.9.3. Melodramma e cantata

§ 267. Dal punto di vista metrico il m e l o d r a m m a (dramma per musica), nella forma resa istituzionale da Metastasio, si compone di recitativi prevalentemente in endecasillabi e settenari a schema libero, e di arie, forme brevi, generalmente di due strofe collegate fra loro da una o più rime, dell'ode-canzonetta (le arie scritte da Metastasio per i suoi melodrammi costituiscono un ampio repertorio di forme dell'ode-canzonetta). La stessa struttura, dopo una prima fase (rappresentata soprattutto da Francesco de Lemene) in cui l'opposizione fra recitativo e aria non è marcata nettamente, ha la c a n t a t a, che ha carattere lirico anziché drammatico, e si compone di recitativi e arie (almeno un recitativo e un'aria) variamente combinati, entro una dimensione relativamente breve[181]. Si

[181] Cfr. Folena 1983, p. 274: «...la cantata, almeno quella di ambito arcadico e settecentesco, è caratterizzata dall'unione-opposizione lirico-narrativa o lirico-drammatica

dà come esempio una cantata di Metastasio, *La gelosia* (ed. Fubini 1968, p. 519):

[recitativo I]
Perdono, amata Nice,
bella Nice, perdono. A torto, è vero,
dissi che infida sei:
detesto i miei sospetti, i dubbi miei.
Mai più della tua fede,
mai più non temerò. Per que' bei labbri
lo giuro, o mio tesoro,
in cui del mio destin le leggi adoro.

[aria I]
$a_6b_6a_6b_6c_6d_{6t}$
Bei labbri, che Amore
formò per suo nido,
non ho più timore,
vi credo, mi fido:
giurate d'amarmi;
mi basta così.

$c_6e_6e_6d_{6t}$
Se torno a lagnarmi
che Nice m'offenda,
per me più non splenda
la luce del dì.

[recitativo II]
Son reo, non mi difendo:
puniscimi, se vuoi. Pur qualche scusa
merita il mio timor. Tirsi t'adora;
io lo so, tu lo sai. Seco in disparte
ragionando ti trovo: al venir mio
tu vermiglia diventi,
ei pallido si fa; confusi entrambi
mendicate gli accenti; egli furtivo
ti guarda, e tu sorridi... Ah quel sorriso,
quel rossore improvviso
so che vuol dir! La prima volta appunto
ch'io d'amor ti parlai, così arrossisti,
sorridesti così, Nice crudele.
Ed io mi lagno a torto?
E tu non mi tradisci? Infida! ingrata!
barbara!... Aimè! Giurai fidarmi, ed ecco
ritorno a dubitar. Pietà, mio bene,
son folle: in van giurai; ma pensa al fine
che amor mi rende insano,
che il primo non son io che giuri in vano.

di recitativo e aria (quando questa unione-opposizione si indebolisce e vien meno, in età romantica, la voga della cantata è sostituita da quella di altre forme, siano queste il *Lied*, la romanza o altro). Mentre fino a una certa epoca si hanno cantate numerose che si chiudono col recitativo e nelle quali l'opposizione fra i due costituenti è assai poco marcata nella forma metrica, che assume spesso forme polimetriche, come nel Lemène e nel Maggi, invece tutte le cantate che io conosco, dall'età di Vivaldi in poi si chiudono sempre con un'aria». A p. 275 Folena scheda le forme più frequenti di cantata in Vivaldi e in Metastasio; gli schemi di Vivaldi (R = recitativo, A = aria) sono 18 volte RARA, 20 volte ARA; quelli di Metastasio, 24 volte RARA (inclusi 3 volte RA e 2 volte RARARA), 9 volte ARA (incluso una volta ARARA).

Giura il nocchier, che al mare	[aria II]
non presterà più fede,	P_7aab_t
ma, se tranquillo il vede,	
corre di nuovo al mar.	
Di non trattar più l'armi	P_7ccb_t
giura il guerrier tal volta,	
ma, se una tromba ascolta,	
già non si sa frenar.	

Si rinvia, infine, al libro di Fabbri 2007 per una tipologia e una storia delle forme metriche impiegate nel teatro d'opera italiano dal Seicento al Novecento.

Glossario metrico

Il glossario ha anche la funzione di indice degli argomenti trattati nel libro. Si rimanda ai paragrafi; il rinvio è alla nota (con 'n' aggiunto al numero del paragrafo) solo qualora la citazione sia contenuta *esclusivamente* in nota; si rinuncia inoltre a indicare se la citazione compaia più volte nello stesso paragrafo (nel testo, o nel testo e in nota). Quando la voce a lemma è un sintagma (per es. *rima in tmesi*), la preposizione non è considerata nell'ordine alfabetico.

ACATALETTICO: v. *catalettico.*

ACCAVALLAMENTO: Termine alternativo per l'*enjambement* (v.).

ACCENTO: §§ 8, 11-14, 16, 22, 23, 24-31, 51, 57, 125. In italiano (come nelle lingue romanze antiche) l'accento è la caratteristica per cui una sillaba è articolata con più energia delle altre nella stessa parola o nella frase (accento di intensità o accento dinamico); questa sillaba si dice t o n i c a, le altre si dicono a t o n e. In altre lingue, per es. in greco classico, l'accento consiste, anziché nel rafforzamento della voce, nell'innalzamento del tono (accento musicale). Si dice o s s i t o n a (o per l'italiano più comunemente t r o n c a) una parola che ha tonica l'ultima sillaba (per es. *caffè*); p a r o s s i t o n a (p i a n a) una parola che ha tonica la penultima sillaba (per es. *parola*, e la maggior parte delle parole italiane); p r o p a r o s s i t o n a (s d r u c c i o l a) una parola che ha tonica la terzultima sillaba (per es. *sìllaba*), b i s d r u c c i o l a una parola che ha tonica la quartultima sillaba (per es. *càpitano*).

In origine, con *accento* (*accentus*, trad. lat. del gr. *prosodia*) si intende la caratteristica della sillaba (tonica o atona) nel rapporto di intonazione con le altre (ascendente, discendente, ascendente-discendente), o, per estensione, nel rapporto di energia articolatoria (più forte o più debole). Nella tradizione grammaticale romanza e umanistica accento a c u t o è quello della sillaba tonica finale di parola; accento l u n g o è quello della sillaba tonica di parola piana, o interno di parola; accento g r a v e indica la sillaba atona.

Per le parole di tre o più sillabe è possibile un certo rilievo accentuativo su un'altra sillaba, detto a c c e n t o s e c o n d a r i o (ma non si tratta di un vero accento secondario nel senso in cui lo possiedono le

lingue germaniche come il tedesco). La disposizione delle sillabe toniche è un elemento del ritmo della frase, e in metrica del verso. Sono accenti obbligatori, nel verso, quelli indispensabili per riconoscere la misura (per es. l'endecasillabo si riconosce, senza contare le sillabe una per una, grazie all'accento sulla 4ª oppure sulla 6ª sillaba), accenti principali quelli che caratterizzano un tipo di verso (per es. l'endecasillabo con accento obbligatorio sulla 4ª e accento principale sull'8ª, distinto da quello con accento principale sulla 7ª); accenti secondari quelli non obbligatori, che caratterizzano la resa ritmica del verso.

ACEFALÌA: §§ 15n, 133n. Mancanza di una sillaba iniziale rispetto ad uno schema dato. Si può dire per es. novenario acefalo un ottonario che risponde esattamente, nel ritmo, ad un novenario a cui manchi la sillaba iniziale.

ACRÒSTICO: Figura per cui le lettere iniziali di versi successivi compongono un nome, o una parola o una frase di senso compiuto. Un esercizio di particolare impegno in questo senso è quello di Boccaccio nell'*Amorosa Visione*, poema in terza rima: le lettere iniziali di tutte le terzine formano tre sonetti, che costituiscono il proemio. Celebre anche l'acrostico *ANTONIA CAPRARA* formato dalle prime lettere dei primi 14 testi degli *Amorum libri* di Boiardo; l'ultimo di questi testi, un sonetto, ripete l'intero acrostico con le lettere iniziali dei 14 versi.

ADÒNIO: §§ 174, 249. In metrica latina, il quarto verso della strofa saffica. Nella strofa saffica italiana si usa come adonio un quinario. Esistono anche, per es. in Monti, Fantoni, Manzoni, strofe saffiche italiane in cui il quarto verso è un settenario, da non chiamare in questo caso adonio.

AFÈRESI: §§ 119, 121. Caduta della vocale o della sillaba iniziale. In metrica può essere usata con lo stesso valore dell'elisione, per es. *che 'ncontro* (*Rvf.* 5, 5) invece di *ch'incontro*.

ALCÀICA, STROFA: §§ 171-172, 250. Metro oraziano. Carducci, sull'es. di Chiabrera, lo rende con una strofa di 4 versi, nella quale i primi due sono doppi quinari (primo emistichio piano, secondo sdrucciolo), il terzo un novenario piano, il quarto un decasillabo piano. Sia per il novenario, sia per il decasillabo, Carducci sperimenta vari schemi accentuativi. Diversa, prima di Carducci, la resa di Fantoni, che usa per il terzo e quarto verso due settenari rimati fra loro.

ALCÀICO: Nome dei versi della strofa alcaica oraziana.

— DECASILLABO: §§ 172, 250. Quarto verso della strofa alcaica oraziana, reso in italiano con un decasillabo o un doppio quinario.

— ENDECASILLABO: §§ 170, 250. È la forma dei primi due versi della strofa alcaica oraziana; si rende in italiano con un doppio quinario, con il primo emistichio piano e il secondo sdrucciolo.

— ENNEASILLABO: §§ 171, 250. Terzo verso della strofa alcaica oraziana, reso in italiano con un novenario.

ALCMÀNIA, STROFA: § 257. Metro oraziano. Carducci lo imita in strofe di 4 versi; i dispari sono *esametri* carducciani (v.), i pari sono novenari con accenti di 2ª-5ª-8ª.

ALCMÀNIO: § 257. Verso oraziano; è reso da Carducci con un novenario piano.

ALESSANDRINO: §§ 15, 32, 37, 58, 60.2, 61, 146, 219, 220, 222. In francese e in provenzale, doppio hexasyllabe; in italiano, doppio settenario (detto modernamente m a r t e l l i a n o). Il nome allude al *Roman d'Alexandre* antico-francese (XII sec.), che lo impiega nella versione di maggiore successo. Di regola fra i due settenari che compongono il verso non è ammessa la sinalefe né l'elisione; inoltre il primo settenario può essere tronco o anche (più raramente) sdrucciolo senza alterare la misura.

ALINEARE: § 109. Metodo di traduzione della poesia in versi. Ad ogni verso dell'originale corrisponde una riga, che non ha forma metrica fissa, ma tenta di arieggiare il ritmo poetico.

ALLITTERATIVO, VERSO: § 33. Verso della metrica germanica antica, basato sul numero degli accenti anziché su quello delle sillabe; le sillabe toniche, o parte di esse, sono collegate fra loro dall'allitterazione.

ALLITTERAZIONE: § 33. Figura di suono, che consiste nel ripetere suoni o gruppi di suoni all'inizio di parole successive o a breve distanza; per estensione si può dire della ripetizione di suoni a distanza ravvicinata.

ANACREONTICA: § 97. Canzonetta di argomento leggero, conviviale e amoroso, a imitazione di un gruppo di poesie falsamente attribuite ad Anacreonte. Il metro è lo stesso dell'*ode-canzonetta* (v.), e il nome è usato talvolta anche per designare quest'ultima.

ANACRUSI: §§ 49, 119.1, 127, 134. Si dicono talvolta 'in anacrusi' la sillaba o le sillabe atone che precedono il primo accento del verso. Il termine deriva dalla teoria musicale secondo la quale la battuta deve cominciare con un tempo forte, e si usa soprattutto per intendere che la sillaba in anacrusi è fuori misura. Un caso specifico è quello del novenario che, alternato a ottonari in testi giullareschi, ha spesso lo stesso ritmo dell'ottonario con in più una sillaba all'inizio (caso opposto a quello dell'*acefalia*, v.).

ANÀFORA: Identità di una parola o di una parte di frase all'inizio di frasi successive.

ANAPESTO: §§ 16, 162, 178n. In metrica latina, un *piede* (v.) di tre sillabe, due brevi seguite da una lunga, con *ictus* (v.) su quest'ultima. In metrica italiana, si usa per indicare una sequenza di due sillabe atone seguite da una tonica. Di qui l'espressione 'ritmo anapestico' per indicare il ritmo fondato su tale sequenza.

ANASINALÈFE: altro nome della sinalefe tra versi (v. *sinalefe*).

ANCÌPITE: § 162. Nella metrica latina, la quantità indifferentemente breve o lunga di una sillaba in una determinata posizione. Tale è sempre la quantità della sillaba finale di verso. In esperimenti italiani di metrica quantitativa, si intende con questo termine che una sillaba di una parola può essere usata liberamente come lunga o come breve a seconda della necessità metrica.

ANISOSILLABISMO: §§ 15n, 45, 49, 54, 61, 70, 71, 74, 75n, 108n, 112, 119.1, 131, 133, 134, 144, 147, 218, 220, 222, 225. Oscillazione nella

misura sillabica dei versi (in genere di una sillaba, al massimo di due in più o in meno rispetto ad una misura di base) propria di certi tipi di versificazione, come quella giullaresca e quella degli autori di laudi. In questi tipi di versificazione, versi che differiscono tra loro per via di tale oscillazione si considerano varianti dello stesso verso (per es. ottonari e novenari come varianti dell'otto-novenario).

ANTÌSTROFE: v. *canzone pindarica*.

APÒCOPE: §§ 49, 60.2, 97, 121, 122, 152. Caduta della vocale o della sillaba finale di parola. Nei tipi *amor* / *amore*, *fin* / *fine* ecc. l'alternanza è della lingua parlata se non segue pausa (*a fin di bene*); se segue pausa, e soprattutto in fine di verso, è propria della lingua poetica dal Cinquecento all'Ottocento (rime tronche in consonante).

ARCHILOCHEA, STROFA: § 256. Metro oraziano, in più forme. Carducci riproduce il sistema archilocheo di *Ep.* XI, in distici formati da un *esametro* italiano (v.) e da un doppio settenario, piano nel primo emistichio e sdrucciolo nel secondo.

ARIA: §§ 15, 48.2, 97, 99, 117, 132, 144, 264, 267. Nel *melodramma* e nella *cantata* (v.) l'aria è una parte cantata, dotata di struttura propria, distinta dal recitativo. Dal punto di vista metrico, lo schema è del tipo dell'*ode-canzonetta* (v.), concentrato in genere in un paio di strofe brevi.

ARIETTA: v. *aria*.

ARS NOVA: § 79. Nome con il quale si indica la nuova musica polifonica profana del Trecento, in opposizione a quella precedente. Per quanto interessa la metrica, sono legati con l'*ars nova* il madrigale, la caccia, la ballata polifonica.

ARSI: § 107n. Termine della metrica classica. In origine designa il tempo in levare, cioè il tempo debole, opposto a *tesi*, tempo in battere e quindi tempo forte. L'uso più comune è tuttavia quello opposto: sia in metrica classica sia in metrica italiana, *arsi*, riferito all'innalzamento della voce, indica il tempo forte, e *tesi* indica il tempo debole. Cfr. *piede*.

ARTE MAYOR, VERSO DE: § 145. Verso della metrica spagnola, di misura sillabica variabile, la cui forma base corrisponde a quella del senario doppio italiano (con senari accentati sulla 2ª e 5ª sillaba). Nelle diverse forme resta costante il doppio modulo accentuativo di due toniche separate da due atone.

ASCLEPIADEA, STROFA: §§ 251-254. Metro oraziano, in varie forme. La prima si compone di tre asclepiadei minori e di un gliconeo; questo tipo è reso da Carducci imitando il gliconeo con un settenario sdrucciolo, gli asclepiadei minori o con doppi quinari, sdruccioli in entrambi gli emistichi, oppure più semplicemente con endecasillabi sdruccioli. Il secondo tipo di asclepiadea si compone di due asclepiadei minori, un ferecrateo e un gliconeo. Carducci imita questo tipo usando per gli asclepiadei minori doppi quinari sdruccioli in entrambi gli emistichi, per il ferecrateo un settenario piano e per il gliconeo un settenario sdrucciolo. Il terzo tipo di asclepiadea è la strofa di 4 versi in cui si alternano gliconei, come versi dispari, e asclepiadei minori, come versi pari. Carducci lo rende in strofe

di 4 versi, in cui i versi dispari sono settenari sdruccioli, i versi pari sono doppi quinari sdruccioli in entrambi gli emistichi. Il quarto tipo di asclepiadea è la strofa di 4 asclepiadei minori: Carducci lo rende in strofe di 4 endecasillabi sdruccioli. (Si tenga presente che nei manuali di metrica latina la numerazione di questi tipi è variabile.)

ASCLEPIADEO MINORE: §§ 58, 173, 251-254. Verso oraziano; è reso nella poesia 'barbara' italiana o con l'endecasillabo sdrucciolo o con il doppio quinario, sdrucciolo in entrambi gli emistichi. Coltivato nella tradizione innologica mediolatina, è all'origine (attraverso la pronuncia galloromanza del latino) dell'alessandrino (doppio hexasyllabe); la forma antica più importante, esportata dalla Francia in Italia e in Spagna, è la quartina monorima di alessandrini, derivata dalla quartina di asclepiadei minori.

ASINÀRTETO: In metrica latina, un verso composto di due misure metriche, alla fine della prima delle quali si possono avere fenomeni normalmente consentiti in fine di verso: quantità ancipite della sillaba, eventuale iato tra vocale finale della misura metrica e iniziale della successiva. Questo termine è stato utilizzato da alcuni (per es. Fraccaroli 1887) anche per i versi italiani e romanzi: asinarteti sono per es. il doppio settenario (alessandrino o martelliano) e il décasyllabe epico antico-francese, perché il computo delle sillabe nella prima misura avviene come se questa fosse un verso a sé (per es. il primo settenario in un alessandrino può essere tronco o sdrucciolo, e di regola non si ammette la sinalefe con vocale iniziale del secondo settenario). Invece l'endecasillabo italiano è detto *sinàrteto*, perché, se lo si concepisce come formato da un quinario e un settenario o viceversa, fra queste due misure è normale la sinalefe, e le sillabe in più o in meno nella prima misura comportano una diminuzione o un aumento della seconda (ma cfr. *cesura* e *endecasillabo*).

ASSONANZA (e *consonanza*): §§ 35, 46, 53, 69, 75n, 113, 148, 151n, 175, 216-217, 220, 222, 228, 230n, 238. Uguaglianza delle sole vocali della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica compresa, o di due versi, a partire dall'ultima vocale tonica compresa. Formalmente è una rima imperfetta, ma in certi tipi di versificazione (per es. nelle *chansons de geste* antico-francesi) è il modo normale in cui sono messi in rapporto fra loro i versi, invece della rima. Si può dire assonanza imperfetta l'uguaglianza della sola vocale tonica di due parole, o della sola ultima vocale tonica di due versi. Assonanza atona designa talvolta l'uguaglianza della sola vocale atona (o delle vocali atone) dopo la vocale tonica di due parole o dopo l'ultima vocale tonica di due versi, ma si usa anche per indicare la *consonanza*, cioè l'uguaglianza delle sole consonanti dopo la vocale tonica di due parole, o dopo l'ultima vocale tonica di due versi (o anche l'uguaglianza delle consonanti e delle vocali atone dopo l'ultima vocale tonica).

ASTICCIO: Forma di *equivocazione* (v.), semplice o composta, nella quale i due elementi sembrano contraddittori, detta *astezus* da A. da Tempo (LXX), con l'esempio: «Vostre vertute non son di ver tute, / e se 'l dimostro, però no 'l dì mostro». Elwert 1973, p. 99, e con lui Ramous 1984, s.v., danno questo nome all'omonimia della parola in rima con un'altra all'inizio del verso.

BALLATA: §§ 48.2, 61, 64, 65, 66, 69, 71, 75, 77, 78, 80, 81, 98n, 104, 105, 113, 119n, 131, 134, 160, 210-215, 234, 239n, 260. Forma metrica elaborata nel Duecento italiano, per musica e per danza. Ne esiste un uso specificamente letterario, in alternativa alla canzone, in particolare in Cavalcanti; ma è usata anche, da Guittone in poi, per la lauda; nell'*ars nova* trecentesca il metro è usato anche per la caccia, mentre è sviluppata la forma musicale della *ballata polifonica*.

La struttura essenziale comprende una r i p r e s a, posta all'inizio e da ripetersi dopo ogni stanza (se le stanze sono più d'una), e una o più s t a n z e. La stanza è articolata in due e talvolta più m u t a z i o n i (o p i e d i), cioè gruppi di versi, uguali fra loro per formula sillabica (numero dei versi e disposizione dei tipi di verso), con varie possibilità di schemi di rime (ma, esaurite le mutazioni, nessun verso rimane senza compagno di rima); e in una v o l t a, che ha lo stesso schema della ripresa: il primo verso di regola rima con l'ultimo dell'ultima mutazione, l'ultimo con l'ultimo della ripresa (oppure con un altro verso della ripresa). I diversi tipi di ballata si distinguono, secondo la descrizione di Antonio da Tempo che vale ancora come base, secondo l'ampiezza della ripresa: cfr. *ballata grande*, *mezzana*, *minore*, *piccola*, *minima*, *stravagante*. La ballata può essere conclusa con una r e p l i c a z i o n e, che ha la stessa forma della ripresa.

— GRANDE: §§ 211, 213, 215. Una ballata la cui ripresa è di 4 versi, secondo Antonio da Tempo, 3 endecasillabi e un settenario; modernamente si dice ballata grande una ballata con ripresa di 4 versi di qualunque misura, per es. anche una *barzelletta*, v., con ripresa di 4 ottonari.

— MEZZANA (o *media*): § 211. Una ballata con ripresa di 3 versi. Secondo la definizione più ristretta di Antonio da Tempo, una ballata con ripresa di 3 endecasillabi, o di 2 endecasillabi e 2 settenari, o di endecasillabi e un settenario.

— MINIMA: §§ 211, 215. Una ballata con ripresa di un solo verso, minore dell'endecasillabo. Secondo Antonio da Tempo, che non distingue tra ballata minima e ballata *piccola*, v., una ballata con ripresa di un solo endecasillabo o di un solo settenario.

— MINORE: §§ 211, 212, 215. Una ballata con ripresa di 2 versi.

— PICCOLA: §§ 211, 215. Una ballata con ripresa di un solo endecasillabo (v. *ballata minima*).

— ROMANTICA: § 101. Nome di genere letterario piuttosto che di schema metrico, la ballata romantica o r o m a n z a riprende in Italia, da Berchet in poi, modelli nordici, in testi che stanno a metà fra poesia lirica e poesia narrativa e si richiamano per lo più, almeno nelle intenzioni, alle tradizioni popolari o a miti storici medievaleggianti. La forma non è fissa, ma tende a ritmi scanditi, con uso di versi ad accenti fissi (ottonari, novenari, decasillabi) e di rime tronche.

— STRAVAGANTE: § 211. Una ballata con ripresa maggiore di 4 versi.

BALLATA[2]: Nome dato dall'Alamanni alla strofe della *canzone pindarica* (v.).

BARBARA, METRICA: §§ 13, 16, 88, 96, 106, 107, 161-174, 248-258. Carducci chiama *barbara* la poesia italiana nella quale sono riprodotte le

forme metriche latine. Con varie denominazioni e con diversi metodi, il tentativo è ricorrente, nella tradizione italiana, a partire dagli esperimenti del Certame coronario (1441) e, soprattutto, dai *Versi, et regole de la Nuova Poesia Toscana* del Tolomei (1539): i nomi più importanti da citare, dopo Tolomei, sono Chiabrera, Fantoni, Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Per le forme, cfr. sotto le singole voci: *adonio*, *alcaica/o*, *alcmania/o*, *archilochea/o*, *asclepiadea/o*, *distico elegiaco*, *esametro*, *falecio*, *ferecrateo*, *gliconeo*, *pentametro*, *pitiambica/o*, *saffica/o*.

BARZELLETTA: §§ 81, 97, 105, 214. Forma di *ballata* (v.) di versi brevi, generalmente tutti ottonari, in uso soprattutto nella poesia per musica del Quattrocento. Lo schema principale è xyyx ab ab byyx (con ripetizione effettiva, nella volta, di una parte della ripresa).

BISTICCIO: Figura di corrispondenza fra due parole, una delle quali è derivabile dall'altra con un cambio di vocali, detta *bistezus* da A. da Tempo (LXVI-LXVII), con l'esempio: «Colui che *mira* quando l'uomo *more* / spesso si *menda* di cose del *mondo*; / perché la *tenda* che iace nel *tondo* / zunze con *ira*, e non si vegon l'*ore*». Come es. di *bistezus compositus* A. da Tempo dà *madonna*: *me danno*: *mi denno*; *contento*: *con tanta*: *con tinto*, ecc. Elwert 1973, p. 99 (v. anche *asticcio*), seguito da Ramous 1984, s.v., chiama bisticcio l'*equivocazione* composta (v.).

BREVE, SILLABA: v. *quantità sillabica*.

CACCIA: §§ 80, 235. Poesia per musica polifonica, caratteristica dell'*ars nova* trecentesca; il nome allude al modo in cui «le diverse voci, muovendo tutte da una stessa melodia in momenti successivi, si inseguono, cioè *si danno la caccia*» (Pestelli 1973). Metricamente può essere un madrigale o una ballata, oppure un polimetro (come nell'esempio più celebre, *Passando con pensier per un boschetto* di Franco Sacchetti).

CALABRESE: § 81. Uno dei tipi musicali della canzonetta quattrocentesca, in forma metrica di ballata.

CANTARE: §§ 61, 71n, 74, 75, 127, 129, 148, 230. Poema di argomento leggendario, cavalleresco, novellistico, storico, concepito per l'esecuzione orale, con accompagnamento musicale; anche la composizione e la trasmissione, almeno per una parte dei testi, appartengono alla tradizione orale: quando un cantare è conservato da più manoscritti, questi ne rappresentano vere e proprie versioni differenti. Il metro tipico è l'*ottava rima* (v.), che, dal punto di vista della caratterizzazione stilistica, viene spesso indicata come *ottava canterina*. La fioritura documentata è nei secoli XIV e XV; il testo più antico conservato è il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, trascritto per la prima volta poco dopo il 1343.

CANTATA: §§ 97, 99, 264, 267. Forma di polimetro per musica, di grande successo nel Seicento e nel Settecento. A partire da forme molto varie, che hanno in comune solo la destinazione alla musica, il genere tende ad articolarsi sull'opposizione tra l'*aria* e il *recitativo* che la introduce o che, seguendola, la motiva; entrambi possono essere replicati e combinati variamente. Il recitativo ha come forma normale l'alternanza di endecasillabi e

settenari, con rime libere; l'aria usa le forme strofiche dell'*ode-canzonetta* (v.).

CANTICA: § 73. Nome, dato da Dante espressamente al *Purgatorio*, con cui si designa una delle tre parti della *Divina Commedia*. Per l'*Inferno* Dante ha prima usato il termine *canzone*.

CANTILENA: §§ 71n, 73. Nome latino generico per il canto (Dante lo usa per il canto divino in *Par.* XXXII 97), possibile sinonimo di *canzone*, con o senza connotazione di stile non elevato, o di altro componimento poetico (per es. Francesco di Vannozzo lo usa per una corona di sonetti).

CANTO: § 73. Nome generico di componimento poetico, o, nei testi lunghi (poemi), di una parte di esso (sinonimo a volte di *libro*). Nella *Divina Commedia* il termine designa una struttura di terzine incatenate (v. *terza rima*) conclusa da un verso isolato, in rima col secondo dell'ultima terzina. In questo significato si userà poi il termine *capitolo*.

— CARNASCIALESCO: Si designano con questo nome composizioni di tipo carnevalesco del XV e XVI sec.; la più famosa è la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici, metricamente una *barzelletta* (v.).

CANZONE (canzone a n t i c a, o *petrarchesca*, e forme collegate): §§ 43, 48.2, 53, 55, 64, 65, 66, 71, 75, 76, 78, 85, 93, 100, 160, 181-191, 194, 194.1, 196-199, 201, 221, 230, 231, 239. Forma metrica strofica di origine provenzale (v. *vers*), e originariamente destinata all'esecuzione musicale. La caratteristica essenziale, in provenzale, è l'uguaglianza delle s t a n z e (strofe, prov. *coblas*) fra loro per formula sillabica (numero di versi e disposizione dei tipi di verso) e schema delle rime. Oltre a rispettare questo principio, nella poesia italiana fin dalle origini, e in tutta la tradizione della canzone che si può dire antica o petrarchesca, la stanza della canzone presenta un'articolazione più complessa. I versi possono essere di varia misura nella poesia più antica, solo endecasillabi e settenari nella tradizione petrarchesca; fra gli altri versi il quinario è l'ultimo ad essere accantonato.

La forma di stanza più normale è divisa in tre parti; le prime due, dette p i e d i, si rispondono perfettamente fra loro per formula sillabica; la terza, detta s i r m a o anche c o d a, ha uno schema di versi e di rime indipendente, senza divisione interna (questo tipo di divisione è l'unico praticato da Petrarca). Al posto della sirma, la stanza può avere due v o l t e che si rispondono tra loro come i due piedi. Dante prevede il caso (praticamente inesistente nella tradizione italiana) che, anziché di piedi e sirma o volte, la stanza sia di f r o n t e (una prima parte della stanza, senza divisione) e volte; ed esclude che la stanza sia di fronte e sirma, cioè in due parti senza ulteriore divisione. A quest'ultimo tipo si avvicinano, dal Tre-Quattrocento in poi, alcune canzoni in cui si perde la simmetria interna della prima parte. Raro infine il caso, contemplato da Dante, della stanza senza divisione interna, riservato in genere alla s e s t i n a (v.) e alle rare canzoni in cui le stanze sono tutte sulle stesse rime: nella normalità dei casi, invece, le rime sono innovate di stanza in stanza.

I versi dei piedi sono rimati fra loro secondo diversi schemi, con la condizione che alla fine dei piedi non restino versi senza rima; nella sirma

è ammessa, ma poco praticata, la possibilità di lasciare uno o due versi senza rima, o del tutto, o facendoli rimare con versi in posizione analoga nelle altre stanze (rime dette in provenzale *estrampas*). La canzone può (non necessariamente) terminare con una strofa ridotta, detta c o n g e d o; questa può corrispondere alla forma della sirma, o di parte di essa, con rime innovate (secondo il taglio effettuato sulla stanza, è ammesso anche in Petrarca che il primo verso del congedo resti senza rima), o può invece avere uno schema proprio.

— A BALLO: Altro nome dato alla *ballata* (v.).

— CICLICA: Lo schema di *Amor, tu vedi ben che questa donna*, di Dante: cfr. § 194.1.

— FROTTOLA: § 239. Si indica con questo nome la canzone 105 di Petrarca, *Mai non vo' più cantar com'io soleva*, che si avvicina alla forma della *frottola* (v.).

— LEOPARDIANA: § 197. La forma della *canzone libera* propria di Leopardi.

— LIBERA: §§ 93, 103, 197. Forma metrica che della canzone ha il raggruppamento dei versi in stanze, ma di lunghezza disuguale, e l'alternanza di endecasillabi e settenari, ma senza uno schema fisso e con rime libere; tipologicamente è dunque una forma libera di endecasillabi e settenari come il *madrigale* cinquecentesco (v.), dal quale si distingue però per la divisione in stanze. L'esempio più importante è la canzone leopardiana; prima di Leopardi questo tipo metrico si incontra per es. nelle cosiddette *canzoni a selva* di Alessandro Guidi.

— -ODE: §§ 37n, 95, 97, 247, 264. Forma della canzone, di origine cinquecentesca e di ispirazione classica, detta anche semplicemente o d e. Rispetto alla canzone petrarchesca, le stanze sono di dimensione ridotta e senza articolazione interna in piedi e sirma; i versi sono endecasillabi e settenari, o anche soli endecasillabi (soprattutto in quartine a rime incrociate o alternate), o (raramente) soli settenari; resta il principio che le stanze si corrispondano esattamente fra loro per il numero dei versi e la disposizione dei tipi di verso oltre che per lo schema delle rime. Stando al semplice schema metrico, non sempre la canzone-ode è esattamente distinguibile dalla *canzone petrarchesca* da un lato, e dall'*ode-canzonetta* (v.) dall'altro.

— PINDARICA (o d e pindarica): §§ 94, 245-246. Forma cinquecentesca della canzone, che imita la struttura triadica delle odi di Pindaro. In essa la stanza è moltiplicata per tre: le prime due parti si corrispondono fra loro per tipo di versi e schema delle rime, la terza ha una struttura nuova, e l'insieme si ripete più volte. Le tre parti sono dette s t r o f e, a n t ì s t r o f e e e p o d o secondo la terminologia classica; *volta*, *rivolta* e *stanza* dal Minturno; *ballata*, *contraballata* e *stanza* da Alamanni; possono consistere a loro volta in stanze di canzone petrarchesca, o possono essere strutture più semplici, di *canzone-ode* (v.) o di *ode-canzonetta* (v.).

— A SELVA (canzone-selva): v. *canzone libera*.

CANZONE[2]: § 73. Termine usato da Dante nell'*Inferno* per designare la *cantica*.

CANZONETTA: §§ 81, 95, 137, 140, 142, 152, 213, 214. Testo per musica, con denominazioni più precise che riguardano piuttosto la musica che la metrica (per es. *veneziana*, *siciliana*, *calabrese*), o alludono a un tipo in voga (per es. *giustiniana*, da Leonardo Giustinian). Metricamente può essere una ballata (così è frequentemente nel Quattrocento; caso particolare la *barzelletta*), o una canzone di forma semplificata (o assumere ancora altre forme, per es. quella del capitolo quadernario). Genericamente, il termine 'canzonetta' può valere come diminutivo di canzone, per indicare lo stile più 'facile' o l'argomento meno elevato (Chiabrera usa il termine per forme di canzone-ode oltre che per quelle dell'ode-canzonetta). Per le forme della canzonetta codificate da Chiabrera v. *ode-canzonetta*.

CANZUNA: Nome siciliano dello *strambotto* (v.).

CAPCAUDADAS, COBLAS: § 182. Si dice delle stanze di canzone (provenzale *coblas*) la cui prima rima corrisponde alla rima finale della stanza precedente.

CAPDENALS, COBLAS: § 182. Si dice delle stanze di canzone (provenzale *coblas*) che presentano evidenti analogie formali tra i primi versi di ognuna.

CAPFINIDAS, COBLAS: § 182. Si dice delle stanze di canzone (provenzale *coblas*) nel primo verso delle quali è ripresa, identica o con variazione, una parola o un'espressione contenuta nell'ultimo verso della stanza precedente.

CAPITOLO: Componimento poetico o sezione di un più ampio componimento in terza rima (*capitolo ternario*).

— BUCOLICO: *Egloga* (v.) in terza rima.

— ELEGIACO: *Elegia* (v.) in terza rima.

— QUADERNARIO: §§ 71, 78, 84, 221, 224. Forma tre-quattrocentesca di poesia discorsiva (impiegata però anche nel genere amoroso), in quartine di tre endecasillabi e un settenario, di schema ABbC CDdE EFfG... (A irrelata), oppure ABbA ACcD DEeF... Si considera in genere una variante del serventese.

— TERNARIO (o semplicemente *capitolo*, o anche semplicemente *ternario*): §§ 73, 86, 119, 226-228. Testo di endecasillabi in terza rima, di forma ABA BCB CDC... YZY Z, compreso fra due occorrenze di una coppia (A...A, Z...Z) anziché di una terna di rime (B...B...B, C...C...C ecc.). Il termine non è di Dante, che usa *canto*, ma è stato usato anche per i canti della *Divina Commedia*. Il capitolo ternario, isolato o in gruppi di più capitoli, è usato in un'ampia gamma di generi letterari. In particolare, la terzina è sentita come un possibile equivalente del *distico elegiaco* latino (v.), ed è usata nell'*elegia* (v.) e nell'*egloga* (v.). In entrambe è possibile che il verso centrale della terzina sia sostituito saltuariamente da un settenario. Una variante tipica dell'egloga quattro-cinquecentesca è il capitolo in rime tutte sdrucciole.

CARIBO: §§ 70, 193. Forma musicale duecentesca (anche *caribetto*; prov. *garip*, cfr. *Purg.* XXXI 132: «danzando al loro angelico caribo»). I testi del Due e Trecento che portano questo nome sono dal punto di vista metrico dei *discordi* (v.).

CARME: Dante usa il lat. *carmen* nel senso di 'verso' nel *De vulgari eloquentia*. Altrimenti, *carme* non ha significato metrico, ma di genere letterario: per es. Foscolo chiama 'carme' i *Sepolcri*, in endecasillabi sciolti.

CATALETTICO: Nome dato ai versi latini che terminano con un *piede* (v.) incompleto; il verso si dice catalettico *in syllabam* se del piede incompleto rimane una sola sillaba, *in disyllabum* se ne rimangono due.

CESURA: §§ 21n, 29n, 30n, 32, 40, 45, 59-60, 61, 92, 106, 122, 129, 145, 216, 217, 222n. Nella metrica latina, un limite di parola che cade nel verso all'interno di un *piede* (v.). Un verso può avere diverse cesure, ma alcune, secondo i tipi di verso, hanno significato metrico, e sono obbligatorie o frequenti. In un esametro, per es., non è ammesso che tutti i limiti di parola cadano tra un piede e l'altro, ma deve esserci almeno una cesura; le più frequenti cadono dopo il primo elemento del secondo, del terzo o del quarto piede. Cesura in un senso affine a quello latino è stato usato anche per la metrica italiana, per es. da Quadrio, che chiama così «certe sillabe terminanti le parole, e succedenti immediatamente alle sillabe accentuate» (I, 1739, p. 685), cioè il limite di parola successivo ad un accento; in questo modo con 'cesure' Quadrio e altri intendevano in sostanza gli accenti del verso.

Nel caso dei versi doppi (per es. nel settenario doppio), si dice cesura la separazione tra i due versi componenti. Di regola in questa posizione non si ammette la sinalefe; si ammette invece, ma non sempre, che il primo verso sia tronco, piano o sdrucciolo senza che l'oscillazione incida sulla misura totale del verso. Da questo punto di vista, i versi semplici non hanno cesura.

Per la metrica romanza, una definizione generica è quella di Canettieri 1999 (p. 509, n. 40), come «uno stacco che ripartisce il verso in sottostrutture sillabiche, non necessariamente uguali tra loro, ma spesso coincidenti con altre dell'insieme poetico in cui il verso è posto». Nel décasyllabe francese e provenzale (v.), la cesura è la separazione fra le due misure componenti. Anche l'endecasillabo italiano si può descrivere come composto da due misure, separate dalla cesura, sebbene questa descrizione corrisponda solo al modello da cui dipende (cioè il décasyllabe provenzale), e non più alla sua forma metrica, in cui conta la posizione dell'accento obbligatorio.

Comunemente, nella trattatistica italiana moderna, si intende con cesura dell'endecasillabo una pausa sintattica o di intonazione all'interno del verso, frequentemente in corrispondenza dell'accento obbligatorio (in questo caso si usa riconoscere nell'endecasillabo l'unione, dal punto di vista del ritmo, di un quinario e di un settenario, o viceversa); questa pausa non è però un fatto metrico, e perciò può essere assente, oppure un endecasillabo può avere più di una cesura, se l'intonazione del discorso lo suddivide in più membri.

— ENJAMBANTE: v. *cesura italiana*.

— EPICA: §§ 59, 60.2, 61, 122, 145, 216, 217. In metrica francese e provenzale, il caso in cui il primo emistichio (del décasyllabe o dell'alessandrino) termina con una parola piana, la cui tonica è l'ultima sillaba

della misura, e la cui atona finale è soprannumeraria (cioè non conta nella misura).

— ITALIANA: §§ 59, 60.1. In metrica francese e provenzale, il caso in cui il primo emistichio (del décasyllabe o dell'alessandrino) termina con una parola piana, la cui tonica è l'ultima sillaba della misura, e la cui atona finale è computata nella misura del verso. Si dice *cesura italiana* perché l'endecasillabo con uscita di parola piana in 4ª-5ª o 6ª-7ª sillaba, e atona finale di tale parola computata, è normale nella poesia italiana. Si dice anche cesura e n j a m b a n t e, perché la parola finale del primo emistichio è 'a cavallo' fra le due misure del verso.

— LIRICA: §§ 45, 59, 60, 60.1, 129, 222n. In metrica francese e provenzale, il caso in cui il primo emistichio (del décasyllabe o dell'alessandrino) termina con parola piana, la cui tonica è la penultima sillaba della misura, e la cui atona finale è contata come ultima sillaba della misura.

CHIAVE: §§ 160, 185. Nel *De vulgari eloquentia* si dice *chiave* (*clavis*) un verso irrelato all'interno della stanza della canzone, che però rima con il verso corrispondente in tutte le altre stanze (rima *estrampa* nella terminologia provenzale). È stato anche frequente negli studi moderni (ma forse non è più tale) l'uso di dire *chiave*, o *verso chiave*, o *verso di chiave*, ciò che Dante chiama *concatenatio* (v.).

CICILIANA: v. *siciliana*.

CLAUSOLA: Chiusa del periodo o di un membro dello stesso, con particolare riferimento agli artifici del *cursus* (v.).

CÒBBOLA: Dal lat. *copula*, attraverso il prov. *cobla*, significa 'strofa, stanza'. Cfr. *gobula*.

COBLA: 'Strofa' o 'stanza' in provenzale, unità metrica fondamentale dei generi strofici e in particolare della canzone. *Cobla* in prov. è usato anche per *cobla esparsa*, 'stanza isolata' (v. *stanza*).

CODA: Un verso breve che chiude una strofa o una sezione di strofa di versi più lunghi (v. il *serventese caudato*, e la definizione di Antonio da Tempo di *sonetto caudato*); oppure la parte terminale di una strofa: nella stanza della *canzone* (v.) è sinonimo di *sirma*; oppure la parte terminale di un componimento, aggiunta alla struttura di base dello stesso (v. *sonetto caudato*).

COLLANA: Concatenazione di componimenti della stessa struttura, in genere di sonetti.

COLON (plur. *cola*): In prosa, membro del periodo (frase o parte di frase), individuato da pause o da artifici ritmici (v. *cursus*).

COMBINATIO: §§ 76, 185. Nome dato da Dante al distico finale a rima baciata, da lui raccomandato come chiusa della stanza della *canzone* (v.).

COMMIATO: Sinonimo di *congedo* (v.), 'invio'.

CONCATENATIO: §§ 76, 160, 185, 190, 196, 211n. Nella stanza della *canzone* (v.), termine dantesco che indica la rima fra il primo verso della sirma (o della prima volta) e l'ultimo del secondo piede; frequentemente si dice anche *chiave*, o *verso chiave*, *verso di chiave*. Si usa lo stesso nome per

il collegamento di rima fra il primo verso della volta e l'ultimo dell'ultima mutazione della *ballata* (v.).

CONGEDO: §§ 160, 181, 182, 194, 195. La strofa ridotta che può concludere la *canzone* (v.). Ha spesso la forma della sirma o della parte finale della stanza; per effetto di questo taglio è possibile che una rima, in genere la prima, rimanga irrelata. Può tuttavia avere uno schema proprio. Si dice anche 'commiato' o 'invio'; in prov. *tornada*.

CONSONANZA: v. *assonanza*.

CONTRABALLATA: Nome dato dall'Alamanni all'antistrofe della *canzone pindarica* (v.).

CONTRAFFATTURA: v. *imitazione della forma*.

CONTRE-REJET: v. *controrigetto*.

CONTRORIGETTO: § 41. Termine in uso nella metrica francese (*contre-rejet*) piuttosto che in quella italiana: designa la porzione di un nesso sintattico in *enjambement* (v.) che resta in sospeso alla fine del primo verso; per es. «Quando» in *Inf.* XXVI 90-1 «Quando / mi diparti' da Circe...».

CORIAMBO: In metrica latina, *piede* (v.) di quattro sillabe, una lunga seguita da due brevi e da un'altra lunga (un trocheo seguito da un giambo).

CRASI: § 119. Fusione di vocali, in particolare della vocale finale di parola con l'iniziale della seguente.

CURSUS: § 1. Figura propria della prosa latina medievale, che consiste nel dare alle parole finali (*clausulae*) del periodo e delle sue articolazioni sintattiche una struttura ritmica, ed eventualmente nel porle in rima fra loro, o anche nel ricercare l'uguaglianza sillabica tra i vari membri del periodo, o *cola* (*isocolìa*).

DÀTTILO: In metrica latina, *piede* (v.) di tre sillabe, una lunga seguita da due brevi, con ictus sulla prima. In metrica italiana, si usa per indicare una sequenza di una sillaba tonica seguita da due atone. Di qui l'espressione 'ritmo dattilico' per indicare il ritmo fondato sulla sequenza di una tonica e due atone, e l'uso del termine 'endecasillabo dattilico' per l'endecasillabo con accenti di 4ª-7ª-10ª (sarebbero dattili le sequenze 4ª-5ª-6ª e 7ª-8ª-9ª).

DECASILLABO: §§ 9, 11, 12, 13, 130-132. Verso di dieci sillabe nella forma con uscita piana, che ha come ultima sillaba tonica la nona. Nella tradizione italiana si è affermata come forma principale quella con accenti di 3ª-6ª-9ª (v. anche *alcaico decasillabo*).

DÉCASYLLABE: §§ 59, 60, 60.1, 60.2, 61. Verso francese e provenzale, modello dell'endecasillabo italiano. In origine è formato da due misure, la prima di 4 sillabe (4ª tonica), la seconda di 6 sillabe (6ª tonica). Ne esiste anche una forma con le misure invertite (6-4), che di regola non si mescola con l'altra. Ognuna delle due misure può avere in più una sillaba soprannumeraria dopo l'ultima tonica; tuttavia la sillaba soprannumeraria alla fine della prima misura è un tratto arcaico, presente quasi solo nel décasyllabe epico francese. Per la struttura del décasyllabe v. *cesura epica*, *c. italiana*, *c. lirica*.

DECENARIO: nome proposto per il décasyllabe (v.) da Di Girolamo 1979, e adottato in Di Girolamo e Fratta 1999 anche per l'endecasillabo in quanto formato secondo le regole del décasyllabe.

DECIMA RIMA: §§ 37, 231. Forma due-trecentesca in strofe di 10 endecasillabi, i primi 6 rimati ABABAB, poemetto narrativo, lauda o anche canzone; per es. nella *Leggenda di santa Caterina* lo schema è ABABAB-CCCB.

DIALÈFE: §§ 7, 45, 59, 62, 76, 108, 119-120, 146, 172n, 179. Il fenomeno per cui, all'interno del verso, la vocale finale di parola e quella iniziale della parola successiva valgono per due sillabe distinte. In italiano è sempre meno normale della *sinalefe* (v.); si registra, in ordine di frequenza, tra due toniche, dopo vocale tonica (frequente nella poesia antica), prima di vocale tonica, tra due atone (rara), dopo parola sdrucciola (eccezionale). La poesia petrarchesca e petrarchistica tende a evitarla.

DIÀSTOLE: § 125. Spostamento in avanti dell'accento tonico di parola. Si considera una 'licenza' possibile nel linguaggio poetico, ma per lo più consiste in una scelta fra doppie forme (*umìle* per *ùmile*, *Ettòrre* per *Èttore*), presenti istituzionalmente nella lingua poetica, o in usi linguistici diversamente motivati: per es. la tendenza medievale a rendere ossitoni i nomi greci; cfr. in Dante *Cleopatràs*, *Antigoné* ecc. Il caso opposto è la *sìstole* (v.).

DIÈRESI: §§ 6, 45, 62, 76, 108, 114-118, 120, 179. In metrica italiana, il fenomeno per cui due vocali consecutive appartenenti alla stessa parola valgono per due sillabe, o in contrasto con la sillabazione normale (per es. *grazïa* per *grazia*), o in parole che nell'uso letterario ammettono normalmente la doppia scansione (*visione* e *visïone*, *ubbidiente* e *ubbidïente* ecc.). Si dice *dieresi eccezionale* o *d'eccezione* il caso in cui un nesso di vocale tonica + atona (per es. *credea*, *io*), finale di parola, vale due sillabe all'interno del verso; al contrario questi nessi valgono sempre due sillabe in fine di verso. Si usa facoltativamente indicare la dieresi con due punti sovrapposti, nei casi in cui la sillabazione può essere incerta per il lettore. Per il caso inverso v. *sineresi*.

DIÈRESI[2]: In metrica latina, un limite di parola che separa un *piede* (v.) dal successivo. Per es., *dieresi bucolica* nell'esametro si dice la separazione, mediante un limite di parola, tra il quarto e il quinto piede; *dieresi mediana* è detta la separazione, sempre con limite di parola, fra i due membri del pentametro.

DIESIS: § 183. Nella descrizione che Dante dà della *canzone* (v.) nel *De vulgari eloquentia*, l'articolazione della stanza in due parti (non la *concatenatio* o verso chiave), possibile quando una delle due comporta una ripetizione: la stanza *cum diesi* può dunque constare di piedi e sirma, o di fronte e volte, o di piedi e volte. *Sine diesi* è la stanza indivisibile, come quella della *sestina lirica* (v.).

DÌMETRO GIAMBICO: § 166. Verso latino, di ampia fortuna soprattutto nella poesia mediolatina, formato da 2 unità ritmiche di 2 giambi. Dà luogo nella poesia galloromanza all'octosyllabe (equivalente del novenario

italiano); nella poesia italiana (metrica barbara, o nelle descrizioni che insistono sui rapporti con la metrica classica) l'equivalente è un settenario sdrucciolo (dimetro acatalettico) o piano (dimetro catalettico *in syllabam*, cioè con l'ultimo piede ridotto a una sola sillaba).

DIPODÌA: In metrica latina, l'unione di due piedi uguali; *dipodia giambica* è l'unione di due giambi, *dipodia trocaica* l'unione di due trochei.

DISCORDO: §§ 70, 193. In metrica provenzale, un testo strofico nel quale le strofe sono diverse una dall'altra, per numero di versi, disposizione dei tipi di verso, rime (o per uno o due di questi aspetti), pur presentando al proprio interno strutture riconoscibili (per es. serie di distici). Questo tipo metrico è ripreso ancora nel Duecento italiano. Nel prosieguo della tradizione italiana, per testi volutamente irregolari è più corretto parlare di *polimetro*.

DISTICO: §§ 37, 52n, 71, 102n, 104n, 113n, 134, 147, 218-219, 221, 260. Coppia di versi, normalmente a rima baciata.

DISTICO ELEGIACO: §§ 73, 86n, 87n, 97, 106, 165, 227, 236. In metrica latina, l'unione di un esametro e di un pentametro, caratteristica della poesia elegiaca. Lo schema è replicato in italiano nei tentativi di imitazione della metrica latina; per le soluzioni prosodiche v. *esametro* e *pentametro*. Resa tradizionale del distico elegiaco, nell'elegia volgare, è la *terza rima* (v.); una diversa resa, settecentesca, è data dalla quartina *savioliana* (v.).

DITIRAMBO: forma di *polimetro* (v.), a imitazione di un genere della poesia greca, esemplificata in Italia soprattutto dal *Bacco in Toscana* di Francesco Redi.

DITTONGO: §§ 114-120. La combinazione di due vocali in una sola sillaba. Etimologicamente, si può trattare, in italiano, del risultato del frangimento di una vocale latina ('dittongazione'): per es. it. *buono* dal lat. *bonum*; oppure della trasformazione di una consonante in semiconsonante (*più* da *plus*); oppure della fusione in dittongo di due vocali appartenenti a due sillabe: per es. *mai* dal lat. *magis*, *io* dal lat. *ego*, *via* (che in latino era un bisillabo). Nei dittonghi con *i*, *u* atone, queste prendono in genere valore di semivocale o semiconsonante.

DOBLAS: § 182. In metrica provenzale, si dicono in *coblas doblas* i testi strofici in cui le rime sono innovate di due in due strofe (resta uguale lo schema delle rime). In Italia questo schema è usato solo eccezionalmente.

DODECASILLABO: In metrica francese e provenzale, lo stesso che *alessandrino* (v.). In metrica italiana, lo stesso che *senario doppio* (v.). Con lo stesso nome si possono indicare versi di 12 sillabe (11ª tonica) a schema interno libero usati da Alessandro Pazzi nella *Didone in Cartagine* (Elwert, p. 81); anche Minturno (*Arte poetica*, p. 70) raccomanda l'uso di un dodecasillabo cosiffatto per la commedia, ad imitazione del verso *de arte mayor* spagnolo (v.). Un altro tipo di dodecasillabo è usato da Carducci, *Notte d'estate* (*OB.*, trad. da Klopstock), unendo un ottonario (con accento fisso sulla 3ª) e un quadrisillabo: «Quando il tremulo splendore della luna». I versi di 12 sillabe in italiano sono comunque molto rari.

EGLOGA: §§ 73, 77, 82, 83, 87, 194n, 227, 243. Genere poetico tratto dalla poesia classica (in particolare dalle *Bucoliche* di Virgilio), che ha come forma del contenuto una rappresentazione idealizzata del mondo pastorale, agricolo o dei pescatori (egloga *piscatoria*); può essere a una voce sola (*monodica*, o *monologica*) o a due o più (*amebea*, *dialogica*). Le forme principali dell'egloga in italiano sono la *terza rima* (v.), frequentemente in versi sdruccioli (intesi ad esprimere la 'rusticità' dell'ambiente rappresentato), e, dal Cinquecento, l'*endecasillabo sciolto* (v.); ma sono possibili varie altre forme, e in particolare la polimetria (v. *polimetro*).

ELEGIA: §§ 73, 86, 91, 92n, 97, 165, 194n, 227. Genere poetico, legato nella poesia classica alla forma del distico elegiaco. In italiano viene ripreso in ambito umanistico, come genere amoroso e 'sentimentale' di ispirazione classica (distinto perciò dalla canzone). I metri principali sono la terza rima (*capitolo elegiaco*) e l'endecasillabo sciolto (ma v. anche *distico elegiaco*).

ELEGIAMBO: § 256. Verso oraziano che si presenta come secondo verso nei distici di una variante del sistema archilocheo; la resa di Carducci nell'ode archilochea è un doppio settenario, con il primo emistichio piano e il secondo sdrucciolo.

ELISIONE: §§ 7n, 119, 121. Fenomeno per cui la vocale finale di parola cade davanti a vocale iniziale della parola seguente; normale nel parlato italiano quando la prima parola è proclitica (cioè unita, dal punto di vista dell'accento, in una sola parola con la seconda): per es. *l'uomo* anziché *lo uomo*. In senso metrico, fenomeno analogo alla *sinalefe* (v.); però con *sinalefe* si intende che le due vocali siano pronunciate entrambe, con valore di una sola sillaba, mentre con *elisione* si intende che ne sia pronunciata una sola.

EMISTICHIO: § 32. 'Mezzo verso': nei versi che ammettono una divisione in due parti, una delle due parti.

ENDECASILLABI E SETTENARI: Il discorso poetico in endecasillabi e settenari a schema libero, con rime disposte altrettanto liberamente, e libertà di lasciare versi irrelati, è proprio della forma breve del *madrigale* (v.) cinquecentesco, della *canzone libera* (v.), della versificazione teatrale e melodrammatica (v. anche *cantata*).

ENDECASILLABO: §§ 8, 9, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 22.1-2, 24-31, 36, 40-42, 45, 55, 59-60.2, 74, 76, 89-90, 96, 107, 109, 126-129, 138, 175-176, 179, 216-217, 228, 230. Verso di undici sillabe nella forma con uscita piana, che ha come ultima sillaba tonica la decima; di gran lunga il verso più importante nella tradizione poetica italiana. Nella forma normale della poesia italiana ('endecasillabo canonico') ha tonica almeno o la 4ª o la 6ª sillaba ('accento obbligatorio'; la 4ª e la 6ª possono essere entrambe toniche, ma non entrambe atone). Nei versi con accento sulla 4ª, e non sulla 6ª, è normale che un secondo accento cada sull'8ª, alquanto meno che, invece, cada sulla 7ª ('accenti principali'). Forme 'non canoniche' con la 4ª e la 6ª sillaba entrambe atone si trovano nella poesia delle origini (sempre fortemente minoritarie); nella poesia del Tre-Quattrocento sono rare, e si possono dire casi di imperfetta assimilazione della norma dantesca

e (soprattutto) petrarchesca (principalmente in autori non toscani e in generi non lirici). Dopo la definitiva codificazione di Bembo, tali forme non canoniche riemergono nella poesia del Novecento, dove questa usa endecasillabi, come effetto del reciproco influsso tra endecasillabo e verso libero: sulla base dell'endecasillabo, la poesia del Novecento costruisce però variazioni molto più ampie, che interessano la misura oltre che la disposizione degli accenti.

— FALECIO: §§ 144, 168. Verso latino, usato in particolare da Catullo, detto anche semplicemente *endecasillabo*, o *falecio*. Una resa di notevole successo in Italia è quella di Rolli nei suoi *Endecasillabi*: si tratta di un doppio quinario sdrucciolo + piano, che equivale a un endecasillabo perché ha, nel totale, l'ultimo accento sulla decima; si dice comunemente *endecasillabo rolliano*. Nonostante l'accento sulla quarta, non è però una forma canonica dell'endecasillabo italiano.

— FROTTOLATO (o *incatenato*): § 83. Serie di endecasillabi, ognuno dei quali ha una rima interna con il verso precedente; è una forma della frottola, ma anche dell'egloga.

— A MAIORE: §§ 12, 126, 127. Si dice di un endecasillabo con accento obbligatorio (v. *accento*) sulla 6ª sillaba; il ritmo iniziale del verso corrisponde quindi a quello di un settenario. Si può alludere con ciò più precisamente ad una divisione del verso in due parti, delle quali la prima è maggiore della seconda. Cfr. *cesura*.

— A MINORE: §§ 12, 126, 127. Si dice di un endecasillabo con accento obbligatorio (v. *accento*) sulla 4ª sillaba; il ritmo iniziale del verso corrisponde quindi a quello di un quinario. Si può alludere con ciò più precisamente ad una divisione del verso in due parti, delle quali la prima è minore della seconda. Cfr. *cesura*.

— ROLLIANO: v. *endecasillabo falecio*.

— SCIOLTO (o *endecasillabi sciolti*, *verso sciolto*, *versi sciolti*): §§ 86, 87, 91, 92, 102, 105, 217, 242-244, 266. Forma metrica di tutti endecasillabi senza rima, in uso in Italia a partire dal primo Cinquecento (salvo sporadici casi precedenti). Le terminazioni identiche cadono a sufficiente distanza per non generare effetti di rima. Una forma di compromesso tra endecasillabo sciolto e poesia in rima è l'*endecasillabo con rime libere* sperimentato da Chiabrera.

ENJAMBEMENT: §§ 39-43, 179, 209. Il fenomeno per cui la fine di verso cade all'interno di un nesso sintattico che si presuppone unito nella pronuncia (per es. separa un aggettivo dal suo sostantivo). Ha diversi gradi di rilievo, minimo nei versi brevi, e quando il nesso sintattico è meno stretto, maggiore nei versi lunghi, e quando il nesso sintattico è più stretto.

EPÈNTESI: § 121. Inserimento di un suono non etimologico entro una parola, per ragioni fonetiche (per es. *v* in *Mantova* da *Mantua*).

EPICO, VERSO (o *verso eroico*): Nome dato all'esametro, come verso proprio della poesia epica classica, e nel Cinquecento all'endecasillabo, in quanto verso dello stile elevato, atto a rendere in italiano la solennità dell'esametro.

EPIGRAMMA: §§ 89n, 98n, 236. Breve componimento della poesia clas-

sica, originariamente un'iscrizione funeraria (da cui il nome), poi soprattutto di tipo sentenzioso o satirico, in *distici elegiaci* (v.) o anche in altri metri. Nella poesia italiana non vi corrisponde una forma determinata, anche se vi sono stati accostati il sonetto e il madrigale; nella più ampia varietà di forme, in genere molto brevi, è in esso di regola essenziale la funzione della rima, anche nella poesia contemporanea.

EPISINALÈFE: Altro nome della sinalefe tra versi (v. *sinalefe*).

EPÌTESI: §§ 121, 123. Aggiunta di una vocale in fine di parola (detta anche *paragoge*). Risponde alla tendenza fonetica del toscano ad evitare le finali toniche, sia in vocale che in consonante. È rilevante in metrica l'epitesi che elimina rime tronche a favore di rime piane: per es. *piùe*: *fue* anziché *più*: *fu*.

EPÒDICA, STROFA: v. *giambica, strofa*.

EPÒDO: Nella poesia classica è un verso breve associato ad un verso lungo che lo precede, o un tipo di poesia che si serve di questo schema (gli *Epodi* di Orazio); in senso strofico, la terza parte nella triade che forma la struttura della *canzone pindarica* (v.).

EQUIVOCAZIONE: Figura di corrispondenza fra parole basata sull'omofonia e omonimia, per es. *volto* «viso, faccia», *volto*, part. di *volgere* (in rima in *Inf.* I 34:36). L'equivocazione può essere semplice, come nell'esempio, o composta, per es. *l'aurora*: *Laura ora* (Petrarca, *Rvf.* 291, 1:4). Elwert, p. 99, chiama questa seconda forma di equivocazione *bisticcio* (v.). Cfr. *asticcio*, *rima equivoca*, *rima equivoca contraffatta*.

EROICO, VERSO: v. *epico, verso*.

ESÀMETRO: §§ 32n, 52, 87, 88, 106, 107, 163, 164, 165, 176, 255, 256, 257. Verso greco e latino, proprio in particolare della poesia epica e della poesia satirico-morale; associato con il pentametro, forma il distico elegiaco. Carducci lo rende con un verso doppio, che ha come base la somma di un settenario e di un novenario (il secondo sempre piano), ma ammette una certa oscillazione sillabica sia nel primo emistichio (da quinario a ottonario), sia nel secondo (da ottonario a endecasillabo). Questa forma, che si può dire *esametro carducciano*, serve in genere di base nei tentativi posteriori di traduzione della poesia classica che intendano riprodurre la cadenza dell'esametro.

ESPARSA: In provenzale, una *cobla esparsa* è una poesia di una sola stanza; una rima *esparsa* è una *rima irrelata* (v.).

ETEROMÈTRICO: § 37n. Si dice di un testo (o di una strofa) in versi di differente lunghezza (per es. una canzone in stanze di endecasillabi e settenari), ma con una struttura regolare. Se la struttura non è regolare, il testo si dice invece un *polimetro* (v.).

FALECIO: v. *endecasillabo falecio*.

FEMMINILE: In francese e in provenzale, si dice *femminile* una parola o un'uscita di verso parossitona (piana). In francese, dove l'unica vocale finale atona è *-e*, questo carattere è proprio solo della lingua antica, perché

-*e* si è poi ammutolita; la poesia francese ha continuato però a distinguere l'uscita femminile dalla *maschile*, ossitona (tronca). Il termine deriva dal fatto che nella maggior parte dei casi le uscite piane in -*a* (provenzale), -*e* (francese) sono proprie di sostantivi e aggettivi femminili.

FERECRATEO: §§ 174, 252. Verso oraziano reso in italiano (in part. da Carducci) con il settenario piano.

FONEMA: § 5. Si può definire per semplicità 'un suono linguistico in quanto dotato di valore significativo' (nel senso esemplificato al § 5 n. 13; si tratta in realtà di una nozione linguistica molto più complessa).

FORMULA SILLABICA: § 181. Nella descrizione di una forma strofica, si designano con questo termine il tipo di versi contenuti in una strofa e la loro disposizione, senza considerazione dello schema delle rime; per es. la formula sillabica della canzone di Dante *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* (cit. al § 185) è: 11 11 7 11, 11 11 7 11, 11 11 7 11 11.

FRONTE: §§ 64, 182, 183, 188, 189, 190, 196, 201. La prima parte, non divisibile, di una stanza di *canzone* (v.) divisa, nella seconda parte, in due volte; oppure la prima delle due parti di una stanza di canzone non ulteriormente divisibile (irregolare secondo la dottrina dantesca). Per estensione (contro l'uso dantesco), l'insieme dei due piedi di una stanza di canzone composta di piedi e sirma o di piedi e volte. Per analogia, la prima parte (8 versi) del *sonetto* (v.).

FROTTOLA: §§ 54, 78n, 83, 84, 239, 240, 241. Componimento in versi di varia misura, per lo più brevi, con rime baciate o ulteriormente reiterate (la regola fondamentale vuole che le rime procedano in gruppi regolari, per es. a coppie o a terne), o in endecasillabi con rima al mezzo, caratterizzato da un modo prossimo al 'non senso' nell'aggancio fra le diverse frasi; ne esistono varietà teatrali, e varietà 'locali' quali lo *gliòmmero* napoletano (v.).

FROTTOLA-BARZELLETTA: § 81n. Lo stesso che *barzelletta*, che gli storici della musica chiamano di preferenza *frottola*.

FROTTOLATO, VERSO: v. *endecasillabo frottolato*.

GIAMBÉLEGO: Verso oraziano, che si presenta come secondo verso nei distici di una variante del sistema archilocheo; se ne registra al § 256 una resa approssimativa da parte di Fantoni.

GIÀMBICA, STROFA: § 258. Strofa di 4 versi, i dispari endecasillabi, i pari settenari, ispirata al *sistema giambico* di Orazio (distici di trimetro giambico acatalettico e dimetro giambico acatalettico). Nella resa 'barbara' i versi sono tutti sdruccioli, ma di questo metro esistono varianti in versi piani rimati AbAb, e anche con altri schemi.

GIAMBO: In metrica latina, *piede* (v.) di 2 sillabe, la prima breve e la seconda lunga, con ictus sulla seconda. In metrica italiana, si usa per indicare una sequenza di sillaba atona e sillaba tonica; 'ritmo giambico' indica una sequenza più ampia fondata su questo schema.

GIUSTINIANA: §§ 81, 97n, 213. Nome della canzonetta 'alla veneziana', il cui successo nel Quattrocento è assicurato dall'attività di Leonardo

Giustinian. La forma metrica può essere di *ballata* (v.), o anche di *capitolo quadernario* (v.).

GLICONEO: § 174. Verso oraziano reso in italiano (in particolare da Carducci) con il settenario sdrucciolo.

GLIÒMMERO (o *gliuòmmero*): §§ 83, 239. Forma napoletana della *frottola* (v.). Il nome significa 'gomitolo' (con pronuncia di *gli* come in *aglio*).

GÒBULA: § 240. Termine equivalente al prov. *cobla*, it. *cobbola*, cioè genericamente 'strofa, stanza', usato da Francesco da Barberino per vari tipi metrici nei suoi *Documenti d'Amore* e nel *Reggimento e costumi di donna*; in particolare, quando è usato per distici a rima baciata (*Documenti d'Amore*, parte II, doc. 5), equivale al fr. *couplet*, 'coppia', che ha la stessa etimologia.

HEPTASYLLABE: Verso francese e provenzale, di 7 sillabe, con la 7ª tonica, più un'eventuale 8ª sillaba atona. Corrisponde all'ottonario italiano.

HEXASYLLABE: Verso francese e provenzale, di 6 sillabe, con la 6ª tonica, più un'eventuale 7ª sillaba atona. Corrisponde al settenario italiano.

IATO: Il fenomeno per cui due vocali consecutive formano due sillabe distinte; vale in generale sia per *dieresi* che per *dialefe* (v.).

ICTUS: §§ 16, 20, 31. Propriamente, in metrica classica il battere del piede o del dito o della bacchetta che indica i tempi forti nell'esecuzione del verso; quindi 'accento metrico', distinto, nella metrica classica, dall'accento di parola. Lo stesso termine si usa nella metrica moderna per indicare l'accento metrico, in quanto esso non coincide necessariamente con l'accento linguistico normale.

IMITAZIONE DELLA FORMA: In generi poetici quali la canzone o la ballata, in cui, nei limiti di regole definite, lo schema di ogni testo può essere oggetto di una ricerca autonoma, esiste l'uso di riutilizzare lo schema metrico (e se il testo è cantato, anche la melodia) di un testo già esistente. Nella poesia provenzale (dove l'imitazione coinvolge schema metrico e melodia, in modi anche complessi) l'imitazione della forma o 'contraffattura' è propria di generi stilisticamente 'minori' come il sirventese; nella tradizione italiana la contraffattura è più marcata (anche perché il *corpus* dei testi e il periodo cronologico di sviluppo sono maggiori). Per esempio, lo schema di canzone più diffuso nel Trecento è quello ripreso da *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* di Dante.

IMPARISILLABO: § 15. Un verso il cui numero di sillabe è dispari. In tutti i casi in cui il termine è stato usato in metrica italiana, si intende il numero di sillabe della variante piana; sono quindi imparisillabi l'endecasillabo, il novenario, il settenario, il quinario e il trisillabo.

INARCATURA: Termine alternativo per l'*enjambement* (v.).

INVIO: v. *congedo*.

IPÈRMETRO, VERSO: Verso che eccede la misura prestabilita, in genere di una sillaba.

IPÒMETRO, VERSO: Verso minore della misura prestabilita, in genere di una sillaba.

IRRELATO, VERSO: Un verso che non rima con altri nello stesso testo (in cui però altri versi rimano secondo uno schema dato); si dice anche *rima irrelata* (v.).

ISOCOLIA: Uguaglianza (o tendenza all'uguaglianza) nel numero delle sillabe tra più membri del periodo, o *cola* (v. *colon*).

ISOMETRICO: v. *omometrico*.

ISOSILLABISMO: §§ 20, 21, 22.2, 36n. Il principio per cui i versi si equivalgono se hanno lo stesso numero di sillabe. Nella poesia italiana e romanza l'isosillabismo consiste nell'identità di posizione dell'ultima sillaba tonica: due versi hanno la stessa misura (sono lo stesso verso) se hanno l'ultima sillaba tonica nella stessa posizione.

LASSA: §§ 71, 216-217. Serie di versi di numero variabile (diversa perciò dalla strofa, che ha misura fissa) propria della poesia epica francese medievale; i versi della stessa lassa sono tutti sulla stessa assonanza (*lassa assonanzata*, v. *assonanza*) o sulla stessa rima (*lassa rimata*, v. *rima*).

LAUDA: §§ 69, 212. Forma di poesia religiosa per musica, praticata dalle Compagnie di Laudesi e dalle Compagnie di Disciplinati a partire dalla metà circa del sec. XIII. L'essenziale del genere è la destinazione all'effettiva pratica religiosa; quanto al metro, la lauda cantata si lega presto alle forme della *ballata* (v.) e anche del *serventese* (v.). La 'lauda drammatica', destinata alla recitazione, è polimetrica (con un notevole uso dell'ottava rima).

LEONINA, RIMA: v. *rima leonina*.

LEONINO, VERSO: § 52. L'esametro mediolatino con rima fra la parola in cesura e quella in fine di verso. La *cesura* (v.) è per lo più dopo il primo elemento del terzo piede (pentemimere).

LUNGA, SILLABA: v. *quantità sillabica*.

MADRIGALE: §§ 65, 78, 79, 80n, 98, 104, 105, 160, 195n, 196, 232-233, 265. Forma della musica polifonica profana trecentesca (*ars nova*). Il madrigale come forma musicale, che può utilizzare come testo varie forme metriche, va distinto dal madrigale come forma metrica (propria anch'essa della musica madrigalistica). Per quest'ultima è da distinguere ancora una forma antica, trecentesca, da quella cinquecentesca. Il madrigale del Trecento è formato in genere da alcune terzine (da due a cinque) e da un distico (sostituibile con un verso isolato o con una coppia di distici). I versi sono endecasillabi o endecasillabi e settenari. Gli schemi di rime sono vari, e sono possibili rime irrelate. Nel Cinquecento il madrigale è una forma libera di endecasillabi e settenari, variamente rimati e con ampia possibilità di lasciare rime irrelate. Una delle poche regole fissate riguarda la lunghezza, che non dovrebbe superare gli 11-12 versi, ma anche questa regola ammette numerose eccezioni.

MADRIGALESSA: Forma 'comica' del madrigale cinquecentesco di endecasillabi e settenari a schema libero; il termine allude anche alla lunghezza, maggiore che nel madrigale consueto.

MANDRIALE: Altro nome del madrigale, allusivo all'etimologia pensata da Antonio da Tempo, da *mandria* (come forma di poesia 'degli incolti', o 'poesia pastorale').

MARTELLIANO: § 219. Metricamente lo stesso che *alessandrino* (v.), cioè un doppio settenario; prende questo nome in Italia per via dell'uso fattone da Pier Iacopo Martello nelle sue tragedie.

MASCHILE: In francese e in provenzale si dice *maschile* una parola o un'uscita di verso ossitona (tronca); v. *femminile*.

MELODRAMMA: §§ 70, 97, 99, 132, 264, 267. Testo teatrale per musica. Dal punto di vista del testo, si compone principalmente di 'recitativi', normalmente in endecasillabi e settenari a schema libero, e di 'arie', che sono forme brevi dell'*ode-canzonetta* (v.).

METRICA, POESIA: § 51. Nel Medioevo si dice poesia *metrica* quella composta secondo le regole della versificazione classica quantitativa, a differenza della poesia 'ritmica' (*rhythmica*), che la imita o la rinnova senza più tenere conto della quantità sillabica.

METRO: Nella metrica latina, *metrum* 'misura' è un'unità ritmica di uno o due piedi; per es. nell'esametro ogni *piede* (v.) costituisce un *metrum*, mentre nel dimetro giambico i 4 giambi sono raggruppati in due *metra*, ognuno di 2 giambi. In termini generali, *metro* è l'insieme delle norme che riguardano la composizione del discorso in versi, entro le quali si struttura il *ritmo* (v.): cfr. §§ 3-4.

MONORIMA: Si dice di una strofa i cui versi sono tutti sulla stessa rima (rimano tutti fra loro: per es. aaaa).

MOTO CONFETTO: §§ 83, 240. Secondo Antonio da Tempo, è una forma di stile più elevato e più regolare della *frottola* (v.).

MOTTETTO: §§ 47, 70, 240. Propriamente un genere musicale polifonico, nato nella scuola polifonica parigina tra il XII secolo e l'inizio del XIII, e poi di ampio sviluppo anche italiano nei secoli seguenti. Il mottetto letterario, raro e non facile da definire, è un genere poetico sentenzioso, di testi brevi in endecasillabi e settenari con vari schemi di rime.

MUTA: § 200. Nome antico della terzina del *sonetto* (v.).

MUTAZIONE: v. *ballata*.

NAPOLITANA: § 81. Nome di una forma quattro-cinquecentesca di canzonetta, caratterizzata dal tipo musicale e anche linguistico.

NONA RIMA: § 231. Strofa di nove endecasillabi, schema ABABABCCB, usata nell'*Intelligenza*, poemetto del XIII sec.

NOVENARIO: §§ 9, 11, 12, 14, 15, 61, 70, 99n, 101, 106, 108, 131, 133-135, 137, 163, 178, 212, 220, 222. Verso di 9 sillabe nella forma con uscita piana, la cui ultima sillaba tonica è l'8ª. Scarsamente usato nella

poesia antica, e per lo più in forma anisosillabica (v. *anisosillabismo*), è diventato usuale nella poesia del tardo Novecento, con Carducci e Pascoli, nella forma con accenti di 2ª-5ª-8ª (sulla quale Pascoli innesta raffinate variazioni). V. anche *alcaico enneasillabo*.

OCTOSYLLABE: Verso francese e provenzale, la cui ultima sillaba tonica è l'8ª; deriva dal dimetro giambico mediolatino. Molto usato sia nella poesia lirica sia nella poesia narrativa, è ripreso nella poesia italiana antica dal novenario, ma con scarso successo e, nella maggior parte dei casi, in forma anisosillabica.

ODE: Con il termine di *ode*, sinonimo grecizzante di 'canzone', si indicano varie forme strofiche della lirica in stile elevato dal Cinquecento in poi. Dal punto di vista metrico tali forme si sono qui distinte in *canzone-ode* (v.), *canzone pindarica* (v.), *ode-canzonetta*.

— -CANZONETTA: §§ 10, 15, 48.2, 97, 99, 100, 101, 132, 137, 141, 142, 144, 145, 152, 160, 245, 259-264. Si può chiamare così il genere metrico messo in voga da Chiabrera, rielaborando spunti del repertorio metrico per musica del Cinquecento e imitando i poeti francesi (Ronsard e la Pléiade): 'canzonetta' in quanto testo di facile cantabilità (e spesso effettivamente destinato alla musica), 'ode' per la possibilità della forma metrica di coprire tutta la gamma degli stili. Le forme rispondono alla definizione ampia di canzone data da Bembo (rispondenza esatta dello schema delle strofe una con l'altra; questa rispondenza può valere fra coppie di strofe anziché fra strofe singole), senza l'articolazione interna della stanza petrarchesca. Si prediligono strutture semplici di versi brevi, con ammissione di tutte le misure (uscendo dalla limitazione tradizionale della *canzone* e della *canzone-ode*, v., all'endecasillabo e al settenario), e uso di versi tronchi e sdruccioli; alcuni versi possono restare non rimati, soprattutto gli sdruccioli, che vengono spesso trattati come se fossero tutti in rima tra loro. Nella loro varietà, gli schemi si confondono talvolta con quelli della canzone-ode. Insieme con le forme della canzone-ode, le forme dell'ode-canzonetta sono di fatto sostitutive, dal tardo Cinquecento all'Ottocento, delle forme della canzone 'antica' (sebbene questa sopravviva fino all'Ottocento, ma con una funzione sempre più marginale).

— PINDARICA: v. *canzone pindarica*.

OMEOTELEUTO: §§ 34, 52. Identità di terminazione fra due parole, o fra due periodi o due membri del periodo, o fra due versi. La rima ne è un caso particolare.

OMOMETRICO: Si dice di un testo (o di una strofa) i cui versi sono tutti della stessa misura (per es. una canzone in stanze di tutti endecasillabi, o un sonetto). È sinonimo di *isometrico*, e contrario di *eterometrico*.

OMOTELEUTO: v. *omeoteleuto*.

OSSÌTONO: In greco antico, una parola con accento acuto sull'ultima sillaba; si usa genericamente per indicare anche nelle lingue moderne una parola accentata sull'ultima sillaba. In italiano si usa altrettanto e forse più comunemente *tronco*, 'parola tronca', con allusione al fatto che la

maggior parte delle parole ossitone italiane sono tali per la perdita della sillaba finale del latino (BONITATEM > *bontade* > *bontà*). Per il francese e il provenzale si usa il termine *maschile*.

OTTAVA RIMA: §§ 37, 43, 70n, 74-75, 82, 87, 91, 92, 229-230. Strofa di otto endecasillabi su tre rime, schema ABABABCC, detta anche *stanza*, o 'ottava toscana', o semplicemente 'ottava'.

OTTAVA SICILIANA: §§ 37, 74-75, 82, 236. Strofa di otto endecasillabi su due sole rime, schema ABABABAB.

OTTETTO: Nome usato talvolta per identificare la prima parte del sonetto, al posto di 'ottava', per evitare confusione.

OTTONARIO: §§ 9, 11, 12, 15, 61, 70, 81, 90, 108, 134, 136-137, 142, 214, 246. Verso la cui ultima sillaba tonica è la 7ª, di 8 sillabe nella variante piana. La forma più normale ha un accento sulla 3ª sillaba. Nella poesia del Duecento ne è frequente l'uso anisosillabico (ottonario-novenario, v. *anisosillabismo*).
— DOPPIO: § 147. Verso formato dall'unione di due ottonari, molto raro nella poesia italiana.
— GIAMBICO: § 167. Verso della metrica latina, la cui forma base è di 8 giambi, con varie e complesse possibilità di sostituzione.
— TROCAICO: § 136. Verso della metrica latina, la cui forma base consiste di due serie di 4 trochei separate da un limite di parola (dieresi).

PARAGOGE: v. *epitesi*.

PARISILLABO: § 15. Un verso il cui numero di sillabe è pari. Come nel caso degli imparisillabi, si intende il numero di sillabe della variante piana; sono quindi parisillabi il decasillabo, l'ottonario, il senario e il quadrisillabo.

PAROLA-RIMA: § 194. Una parola che rima sempre con se stessa, in rima identica o equivoca, in un testo la cui struttura preveda questa forma di ripetizione. Per es. nella struttura della *sestina lirica* (v.) ogni stanza ripete nei sei versi le stesse sei parole-rima, sfruttando il più possibile l'*equivocazione* (v.). La parola in fine di verso in un testo rimato si dice invece genericamente *parola in rima*, o, come si usa frequentemente, *rimante*.

PAROSSÌTONO: In greco antico, una parola con accento acuto sulla penultima sillaba; si usa genericamente per indicare anche nelle lingue moderne una parola accentata sulla penultima sillaba. In italiano si usa altrettanto e forse più comunemente *piano*, 'parola piana'. Per il francese e il provenzale si usa il termine *femminile* (v.).

PENTÀMETRO: § 165. Nome tradizionale e usuale, anche se improprio, del secondo verso del distico elegiaco (per il quale si usa anche il nome di 'verso elegiaco'). Carducci (sul cui modello si fondano principalmente gli usi successivi dei poeti e soprattutto dei traduttori) lo rende con un verso doppio che, sulla base di un doppio settenario piano, ammette una certa oscillazione sillabica. Particolare è il caso di *Nevicata*, con entrambi gli emistichi tronchi per riprodurre la lettura ritmica del verso latino.

PENTÀSTICO: Genericamente 'di cinque versi', 'strofa di cinque versi'.

PIANO: v. *parossitono*, *rima piana*.

PICCINACUM: § 203. Forma di sonetto definita da Francesco da Barberino, in cui sono settenari i versi dispari della prima parte e i versi centrali delle terzine.

PIEDE: Nella metrica latina, unità metrica di due o più sillabe divise in due 'elementi', detti originariamente *tesi* (tempo forte, o 'in battere') e *arsi* (tempo debole, o 'in levare'); questi termini si riferiscono all'atto del segnare il tempo col battere in terra e l'alzarsi del piede (da cui il nome dell'unità metrica). Prevale poi, con riferimento all'elevazione della voce, la terminologia opposta: arsi è il tempo forte, in cui la voce 'si eleva', tesi è il tempo debole, in cui la voce 'si abbassa'. Per le forme dei piedi principali v. *anapesto*, *coriambo*, *dattilo*, *giambo*, *pirrichio*, *spondeo*, *trocheo*.

PIEDE[2]: § 182n. Nella tradizione mediolatina, designa un verso in quanto parte di una struttura di più versi, oppure questa stessa struttura. Quanto alla poesia italiana, si trova usato per indicare una parte della stanza della *canzone* (v.), della *ballata* (v.) o del *sonetto* (cfr. § 200).

PINDARICA: v. *canzone pindarica*.

PIRRÌCHIO: Nella metrica classica, successione di due sillabe brevi, non propriamente un *piede* (v.). Come tale lo considera però Trissino nell'*Arte poetica*, nella sua descrizione dei versi italiani in termini di 'piedi' tutti di due sillabe: il pirrichio è qui il piede formato da due sillabe atone.

PITIÀMBICA, STROFA: § 255. Metro oraziano, in due forme. La prima (*Epodi* XIV e XV) è in distici di un esametro e un dimetro giambico acatalettico; Carducci la rende con un *esametro* (v.) e un settenario sdrucciolo. La seconda forma (*Epodo* XVI) è in distici di un esametro e un trimetro giambico acatalettico; Carducci la rende in strofe di 4 versi, i dispari esametri, i pari endecasillabi sdruccioli.

POLÌMETRO: §§ 70, 73n, 75, 80, 86, 91, 99, 101, 176, 177, 240, 267n. Un testo che contiene versi di varia misura senza una struttura regolare (anche per quanto riguarda lo schema delle rime), oppure che passa liberamente da una forma metrica all'altra.

POSIZIONE: § 20. Termine usato in sostituzione di *sillaba* per definire la misura e lo schema del verso, quando si vogliano evitare confusioni fra la nozione di sillaba linguistica e la nozione di sillaba metrica.

PROPAROSSÌTONO: In greco antico, una parola con accento acuto sulla terzultima sillaba; si usa genericamente per indicare anche nelle lingue moderne una parola accentata sulla terzultima sillaba. In italiano si usa altrettanto e forse più comunemente 'parola sdrucciola'. In francese e in provenzale i proparossitoni non esistono.

PROSA: nell'innologia mediolatina, il testo della *sequenza* (v.), o la sequenza stessa.

PROSAICUM: Termine usato da Francesco da Barberino, senza esempi, nella sua lista di *modi*, cioè «forme metriche». Sembra designare la forma del *Reggimento e costumi di donna*, cioè la polimetria basata sull'endeca-

sillabo sciolto e mista a prosa (secondo Sansone 1995), o la prosa ritmica regolata dal *cursus* (secondo Ageno 1959).

PROSÌMETRO: Componimento misto di prosa e di versi, entrambi necessari alla sua struttura: per es. la *Vita Nuova* di Dante, l'*Ameto* di Boccaccio, l'*Arcadia* di Sannazaro.

PROSODIA: In metrica classica la *prosodia* è l'insieme delle regole riguardanti la quantità delle sillabe e la combinazione delle sillabe lunghe e brevi in piedi, metri, versi. Per estensione, nella linguistica moderna, si dicono *tratti prosodici* le relazioni tra i suoni nella catena parlata: accento (relazione di intensità, forte / debole, o di tono, alto / basso), intonazione (ascendente / discendente), quantità (lunga / breve). In questo manuale si usa per designare le regole del verso riconducibili alla fonetica, cioè le regole relative al *sillabismo* (v.), all'*accento* (v.) e alla *rima* (v.).

PRÒSTESI (o *pròtesi*): § 121. L'aggiunta di una vocale all'inizio di parola, per es. *i-* in *ispirito*, normale nel nesso *in ispirito* (contro *lo spirito*).

PRÒTESI: v. *prostesi*.

PUNTEGGIATURA: §§ 43, 188. Termine usato da Quadrio per indicare la corrispondenza fra le partizioni di uno schema metrico e le divisioni sintattiche del testo.

QUADRISILLABO: §§ 9, 12, 142, 245, 262, 263. Verso la cui ultima sillaba è la 3ª, di 4 sillabe nella forma piana, detto anche 'quaternario'. 'Quadrisillabo' significa anche 'parola di 4 sillabe'.

QUANTITÀ SILLABICA: §§ 51, 52. L'opposizione binaria di sillabe lunghe contro sillabe brevi, sulla quale si fonda la metrica classica. Come altre lingue, il latino oppone vocali *brevi* a vocali *lunghe*, sia toniche sia atone, con valore significativo: per es. *venit* con *e* breve significa 'egli viene', con *e* lunga significa 'egli venne'; *poeta* con *a* breve è nominativo, con *a* lunga è ablativo. Questa opposizione è detta di *quantità vocalica*. Anche le sillabe si oppongono in brevi e lunghe: sono lunghe tutte le sillabe la cui vocale è lunga, e inoltre tutte le sillabe chiuse (terminanti per consonante), anche se la vocale è breve; sono brevi le sillabe aperte (terminanti in vocale) la cui vocale è breve. Questa opposizione è determinante per la posizione dell'accento nei trisillabi e polisillabi: l'accento cade sempre sulla penultima sillaba se questa è lunga, sulla terzultima se la penultima è breve. Il verso latino è una struttura di sillabe brevi e lunghe, organizzata in *piedi* (v.) e *metri* (v.). Per convenzione metrica, una sillaba lunga vale due brevi, nel senso che due brevi sono in teoria sostituibili con una lunga o viceversa: ciò è tuttavia realmente possibile solo in casi determinati (v. *sostituzione*).

QUARTA RIMA: v. *quartina*.

QUARTINA: §§ 14, 37, 43, 95, 97n, 101, 108, 144, 146, 185, 220, 221, 237, 247, 248, 258, 262. Genericamente una strofa di 4 versi (della stessa misura o di misure diverse), o una sezione di 4 versi all'interno di una strofa più ampia. Nella poesia in quartine gli schemi di rime più comuni sono la rima alternata (ABAB) e la rima incrociata (ABBA); altri schemi sono la quartina monorima (AAAA), raramente il doppio distico a rima

baciata (AABB). V. anche *sonetto*, *serventese caudato*, *capitolo quadernario*. Di quattro versi sono quasi tutte le strofe della metrica *barbara* (v.).

— MONORIMA DI ALESSANDRINI: §§ 56, 58, 61, 69, 71, 220. Strofa di 4 alessandrini (doppi settenari) sulla stessa rima (AAAA), di origine francese, molto usata nella poesia didattica italiana nel tardo Duecento e nel primo Trecento.

— SAVIOLIANA: §§ 97, 104, 261. Strofa di ode-canzonetta, di 4 settenari di cui i dispari sono sdruccioli (schema S_7aS_7a), molto usata nella poesia italiana del Sette-Ottocento dopo gli *Amori* di Ludovico Savioli Fontana. In questi ultimi, si può considerare uno dei modi di rendere in italiano il distico elegiaco (ad ogni verso del quale corrisponderebbe un distico della quartina).

QUINARIO: §§ 9, 12, 76, 90, 141, 181. Verso la cui ultima sillaba tonica è la 4ª, di 5 sillabe nella variante piana. V. anche *adonio*.

— DOPPIO: §§ 69, 144. Verso formato dall'unione di due quinari. V. anche *alcaico decasillabo*, *asclepiadeo minore*.

RECITATIVO: Testo per musica, nel *melodramma* (v.) e nella *cantata* (v.), in varie forme metriche, ma più normalmente in endecasillabi e settenari a schema libero.

REJET: v. *rigetto*.

REPLICAZIONE: v. *ballata*.

RHYTHMICA, POESIA: §§ 51-52. Con questo nome i trattatisti medievali designano la poesia mediolatina che riproduce in vario modo i versi della metrica classica, senza però rispettare le regole della quantità sillabica, o rispettandole solo in parte.

RIGETTO: § 41. Termine in uso nella metrica francese (*rejet*) più che in quella italiana, designa la porzione di un nesso sintattico in *enjambement* (v.) che viene rimandata all'inizio del secondo verso; per es. «li Assiri» in *Purg.* XII 58-59: «Mostrava come in rotta si fuggiro / li Assiri...».

RIMA: §§ 23, 33-38, 51-54, 148-160. L'identità della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica compresa, o di due versi, a partire dall'ultima vocale tonica compresa. Con lo stesso nome si può designare la terminazione, cioè la parte che effettivamente rima, per es. *ita* in *vITA*: *smarrITA*. Si dice quindi per es. che due testi sono 'sulle stesse rime' se portano le stesse terminazioni, anche se, come avviene di solito, portano in rima parole diverse (*parole in rima*, o *rimanti*). L'identità tra i suoni è un fatto non solo fonetico, ma anche culturale; in tutta la tradizione italiana si considerano in rima tra loro *e* chiusa con *e* aperta o con il dittongo *iè* (*verde*: *perde*; *vede*: *piede*), *o* chiusa con *o* aperta o con il dittongo *uò* (*corto*: *pòrto*; *amore*: *cuore*): cfr. § 149. Nella poesia antica sono considerati casi regolari e non approssimativi di rima anche quelli qui elencati alle voci: *rima guittoniana* (detta anche *aretina*), *bolognese*, *siciliana*. La rima collega fra loro più versi o parti di versi in strutture determinate, o in modo libero. Le voci che seguono si riferiscono in parte alle strutture di rima definibili, in parte ai tipi di rima.

— ABBRACCIATA: v. *rima incrociata*.

— ACCOPPIATA: §§ 37, 52n, 53, 71, 73n, 76, 78n, 82, 96n, 102n, 103n, 104, 134, 142, 146, 147, 149, 183, 185, 218, 221, 224, 237. La rima di due versi consecutivi fra loro; si dice anche *baciata* (schema AA BB CC...).

— ALTERNATA (o *alterna*): §§ 37, 66, 82, 95, 104, 108, 183, 185, 200, 202, 204, 205, 209, 220, 221, 237, 247, 249. La rima di due versi separati fra loro da un altro, alternante con un'altra rima secondo lo schema ABAB...

— ARETINA: § 150. V. *rima guittoniana*.

— BACIATA: v. *rima accoppiata*.

— BOLOGNESE: § 150. Nella poesia antica, fenomeno analogo alla rima siciliana, motivato dalla fonetica bolognese: per es. *lume* con *nome* e *come* (*Inf.* X 65:67:69), perché in bolognese *lume* suona *lome*. La si dice anche, semplificando, una rima siciliana.

— CARA: § 153. Rima 'difficile', per la rarità delle parole utilizzabili, o per la forma ricercata; non è un concetto esattamente definibile, e in genere allude alla ricercatezza dello stile (si dice anche rima *rara*).

— CAUDATA: Negli schemi che comprendono, all'interno o alla fine della strofa, versi minori detti *code*, la rima di questi versi tra loro. Cfr. il *sonetto caudato* secondo la definizione di Antonio da Tempo. Lo stesso nome si può dare alla rima del verso breve del *serventese caudato* (v.), che anticipa la rima dei versi lunghi della strofa successiva.

— CHIUSA: v. *rima incrociata*.

— CICLICA: Lo schema di rime per cui le rime ruotano nelle diverse posizioni della strofa da una strofa all'altra. Sono forme di rima ciclica la *retrogradazione incrociata* della *sestina lirica* (v.) e lo schema della *canzone ciclica* (v.).

— COMPOSTA: §§ 39, 49, 63, 77, 125, 152, 153, 157, 158, 159. Forma di rima ottenuta sommando sotto un solo accento (anche modificando l'accentazione normale) più elementi lessicali in fine di verso, per es. *non ci ha*, da pron. *nòncia*, in rima con *oncia* e *sconcia* (*Inf.* XXX 83:85:87). Si dice anche *spezzata* o *franta*.

— CONTINUATA: §§ 37, 216, 220. Una sequenza di versi tutti sulla stessa rima AAAA... Può dar luogo a una strofa *monorima* (v.), o a una *lassa* (v.).

— CONTRAFFATTA: v. *rima equivoca contraffatta*, *rima ricca*.

— COSTANTE: Negli schemi strofici in cui le rime sono innovate di strofa in strofa, una rima che invece si mantiene costante. In metrica italiana sono casi tipici quello dello schema ballatistico e laudistico x aaax bbbx... (strofa *zagialesca*, v.), e in genere quello dell'ultima rima della volta nelle ballate pluristrofiche (v. *ballata*; per la canzone cfr. § 182).

— DERIVATIVA: § 155. In provenzale non è propriamente una rima, ma il rapporto istituito tra serie rimiche diverse, una maschile e l'altra femminile, del tipo *ab joi fi* 'con fina gioia': *que no fina* 'che non ha fine'; *reverdeia* 'rinverdisce': *reverdei* 'rinverdisco'; *fuelha* 'foglia': *fuelh* 'metto foglie' (Grimoart, *Lanquan lo temps renovelha*; la seconda è anche una *rima 'grammaticale'*, v.). In italiano si usa per indicare la rima di due parole di uguale radice (*fare*: *disfare*), o di due parole che possono essere messe in rapporto di derivazione anche apparente tra loro.

— DESINENZIALE: §§ 38, 155. La rima ottenuta con parole di uguale desinenza (*partire*: *finire*; *partito*: *finito*).

— DIFFICILE: § 38. Una rima per la quale sono disponibili poche o pochissime parole; con allusione allo stile, una rima ricercata, fortemente messa in rilievo nella struttura del testo (v. *rima cara*).

— EQUIVOCA: §§ 77, 149, 153, 156, 157, 158, 218. Rima di due parole omofone, di senso diverso: per es. *la minor parte*: *si parte* (*Rvf.* 77, 3:6). Diversamente dalla *rima identica*, che tradizionalmente è considerata una debolezza (salvo eccezioni), la rima equivoca è considerata un artificio, più o meno apprezzato secondo il variare del gusto.

— EQUIVOCA CONTRAFFATTA: §§ 153, 156, 157, 158. Rima equivoca, nella quale però uno dei due omofoni è ottenuto sommando due parole in un solo gruppo fonetico: per es. Petrarca, *Rvf.* 97, 1:4 *m'ài*: *mai*. A. da Tempo chiama questo tipo di equivocazione *equivocus compositus* (LXVI), con l'esempio *canpane* 'campane': *can pane*, 'cane, pane'. Si può avere rima equivoca contraffatta anche nel caso della *rima composta* (v.), per es. *parla*: *par là* (Dante, *Rime*, 2d, 2:4).

— ESTRAMPA (o *dissoluta*): §§ 185, 186, 194. Termine provenzale: indica una rima irrelata entro una stanza di canzone (non rima con nessun verso nella stessa stanza), ma che trova corrispondenza nelle altre stanze nella stessa posizione (per es. rimano fra loro i sesti versi di tutte le stanze ecc.), o in posizioni diverse (per es. nella *sestina lirica*, v.).

— FACILE: §§ 38, 155. Una rima per la quale sono disponibili molte parole (per es. una *rima desinenziale*, o *suffissale*, v.); con allusione allo stile, una rima non ricercata, o non messa in rilievo nella struttura del testo.

— FRANCESE: § 150. La rima, esistente nella poesia italiana antica, di *a* con *e*, quando entrambe siano seguite da una nasale, seguita a sua volta da un'altra consonante, per es. *anza*: *enza*, *ante*: *ente*.

— FRANTA: Lo stesso che *rima composta* (v.).

— GRAMMATICALE: § 155. Non è propriamente una rima, ma una figura che mette in rapporto fra loro parole che appartengono a serie di rime diverse; si ha quando si riprendono in fine di verso, secondo uno schema preciso, forme diverse della flessione, per es., in *Amor non vole ch'io clami* di Giacomo da Lentini, vv. 1-4, *clami*, in rima con *ami*, in rapporto con *clama*, a sua volta in rima con *ama*. È frequente nella poesia provenzale, come caso particolare di *rima derivativa* (v.), rara in quella italiana.

— GUITTONIANA: § 150. Nella poesia antica, estensione della *rima siciliana* (v.): rima di *i* con *e* aperta oltre che con *e* chiusa, e di *u* con *o* aperta oltre che con *o* chiusa. Si dice anche *aretina*; entrambi i termini derivano dall'uso di Guittone.

— IDENTICA: § 156. Rima di una parola con se stessa; generalmente evitata come debolezza, è usata talvolta con valore significativo, per es. da Dante che nella *Commedia* fa rimare *Cristo* solo con se stesso. La rima identica fa parte della forma della *sestina lirica* (v.), nella quale è comunque considerato segno di buona tecnica l'uso di rime equivoche, nei limiti del possibile.

— IMPERFETTA: §§ 35, 46, 148, 152n. Una rima senza perfetta identità dei suoni, cioè in genere un'*assonanza* o una *consonanza* (v.). In astratto

sono imperfette la *rima aretina*, la *bolognese*, la *siciliana* (v.); ma storicamente si deve intendere come imperfetta la rima che non rientra fra quelle accettate come perfette per ragioni culturali, a prescindere dall'esattezza nella corrispondenza dei suoni.

— INCATENATA: § 37. Lo schema della *terza rima* (v.). Il primo significato del termine è *rima alternata* (v.), e come tale esso è usato anticamente e può essere talvolta ancora usato.

— INCLUSIVA: § 155. Una rima fra due parole, una delle quali è inclusa fonicamente nell'altra, anche in assenza di rapporti di derivazione: per es. *arme* 'armi': *aitarme* 'difendermi' (*Rvf.* 2, 11:14). Qualora esista un rapporto di derivazione, la rima è al tempo stesso *derivativa* (v.).

— INCROCIATA: §§ 37, 66, 95, 104, 175, 183, 185, 200, 202, 207, 209, 220, 247, 249. Schema di rime in quartine, dove rimano fra loro i due estremi e i due centrali (ABBA). Nella tradizione francese designa invece la *rima alternata* (v.).

— INNOVATA: § 182. Si dice delle rime di una stanza o strofa, quando le terminazioni cambiano, sebbene si mantenga lo stesso schema della stanza precedente.

— INTERNA: §§ 34, 36, 60.2, 69, 81n, 83, 84, 117, 122, 129n, 138, 143, 144, 148, 184, 210, 222, 239, 241, 249. La rima che cade all'interno del verso, in fine di emistichio (*rima al mezzo*) o in altra posizione, in rapporto, secondo i casi, con una rima finale di verso o con un'altra rima interna.

— INVERTITA: §§ 37, 184. Uno schema di rime che si ripetono in ordine inverso; per es. nelle terzine del sonetto lo schema CDE EDC, o nei piedi della stanza di canzone schemi del tipo AB BA, ABC CBA (o, con inversione parziale, ABC BAC).

— IPÈRMETRA: §§ 108, 159. Rima di una parola sdrucciola con una piana, che sarebbe perfetta sopprimendo l'ultima sillaba della parola sdrucciola (l'ipermetria, cioè la 'sillaba in più', riguarda solo la rima, non il verso, per la misura del quale conta la posizione dell'ultimo accento, che non muta); per es. *amico*: *canicola* (Montale). Nella poesia di Pascoli l'ultima sillaba in questione conta nella misura del verso successivo, per *sinafìa* (v.), o è assorbita in sinalefe con quest'ultimo (v. *sinalefe*).

— IRRELATA: §§ 71n, 93, 97, 98, 101n, 110n, 113, 160, 196, 197, 224, 232, 235. La terminazione di un verso che non rima con altri nel testo (anche sinonimo di *verso irrelato*). Il concetto di rima irrelata ha senso solo all'interno di schemi in cui almeno una parte degli altri versi siano in rima.

— LEONINA: § 152n. Nella terminologia provenzale si dicono leonine le rime in cui si corrispondono due sillabe, che possono essere sia l'ultima tonica e l'atona successiva, sia l'ultima tonica e l'atona precedente (in questo caso si tratta di rime *ricche*).

— AL MEZZO: v. *rima interna*.

— MNEMONICA: § 83. Il fenomeno metrico-sintattico, proprio per es. della *frottola* (v.), per cui, di due versi che rimano fra loro, il primo termina la frase precedente, e il secondo comincia quella successiva (definizione di Orvieto 1978).

— PER L'OCCHIO: §§ 39, 49, 63, 125, 152, 158, 175. L'identità grafica, ma non fonetica della parte finale di due versi; per es. *mando*: *comandò* (Francesco da Barberino).

— PERFETTA: § 149. La rima con perfetta identità dei suoni (v. sopra alla voce *rima*).

— PIANA: §§ 77, 117, 118, 123, 152. Una rima in cui la vocale tonica è seguita da una sola sillaba atona. Normalmente si identifica con una parola piana, ma può risultare anche da una *rima composta* o *per l'occhio* (v.).

— (NELLA PROSA): v. *cursus*.

— REPLICATA: §§ 37, 184, 202, 204, 209. Uno schema di rime che si ripetono nello stesso ordine; per es. nelle terzine del sonetto lo schema CDE CDE, o nei piedi della stanza di canzone schemi come ABC ABC, ABbC ABbC.

— RETROGRADATA: Schema per cui le rime di una strofa riprendono le rime della precedente all'inverso, e così di nuovo nella successiva (per es. abcd dcba abcd...). Una forma di retrogradazione semplice è quella delle terzine del sonetto CDE EDC (*rima invertita*). Si dice retrogradato, ma con *retrogradazione incrociata*, lo schema della *sestina lirica* (v.).

— RICCA: §§ 35, 154, 218. L'identità non solo della parte finale di due versi a partire dall'ultima vocale tonica compresa, ma anche di uno (almeno) o più suoni precedenti tale vocale; per es. *cartello*: *martello*, o almeno *altezza*: *tristezza*. Se la 'ricchezza' della rima risulta dalla somma di più elementi lessicali, la rima ricca si può dire *contraffatta* (*l'ore*: *colore*, *Rvf.* 9, 1:4).

— RINTERZATA: § 205. Rima di un verso breve con il verso lungo precedente, che viene così *rinterzato*, cioè 'rafforzato'. Il verso breve può essere il risultato di un ampliamento dello schema di base: v. *sonetto rinterzato*.

— RIPETUTA: Può essere sinonimo di *rima identica* o di *rima replicata*.

— RITMICA: Si è usato il termine in questo manuale per indicare il caso dei versi sdruccioli non rimati usati, nell'*ode-canzonetta* (v.), come se fossero in rima tra loro (v. *rima sdrucciola*).

— ROTTA: Lo stesso che rima 'spezzata' (cioè *rima composta* o *rima in tmesi*, v.).

— SDRUCCIOLA: §§ 73, 77, 97, 114, 115, 117, 118, 119, 125, 152, 157, 159, 160, 168, 227, 232, 236, 259, 261, 262. Una rima in cui la vocale tonica è seguita da due sillabe atone; si identifica normalmente con una parola sdrucciola. Da Chiabrera in poi esiste l'uso di considerare i versi sdruccioli come se, di fatto, rimassero tutti fra loro; anche nella poesia precedente, tuttavia, le rime sdrucciole imperfette sono più frequenti delle rime imperfette piane.

— SICILIANA: §§ 35, 150. Propriamente, rima di *e* chiusa con *i* e di *o* chiusa con *u* motivata dalla fonetica siciliana. Il termine si usa anche più in generale per ogni rima di *e* con *i* e di *o* con *u* (v. *rima bolognese*). Un'estensione è la *rima guittoniana* (v.).

— SPEZZATA: Lo stesso che *rima composta* (v.); oppure la rima ottenuta spezzando la parola in fine di verso (*rima in tmesi*, v.).

— SUFFISSALE: §§ 38, 155. La rima ottenuta con parole provviste dello stesso suffisso, per es. la rima tra avverbi in *-mente*.

— TECNICA: §§ 53, 63, 153-159. Una rima nella quale interviene un artificio di stile: v. *rima cara*, *composta*, *derivativa*, *difficile*, *equivoca*, *equivoca contraffatta*, *grammaticale*, *ipèrmetra*, *leonina*, *per l'occhio*, *ricca*, *in tmesi*. Per estensione, una rima comunque considerata sotto il profilo dell'elaborazione stilistica; v. perciò anche *rima desinenziale*, *facile*, *identica*, *suffissale*.

— IN TMESI: §§ 159, 176, 209. La rima che si ottiene spezzando una parola in fine di verso, per es. «*differente / mente* danzando... /...veloci e lente» (*Par.* XXIV 16-18). Un caso analogo è dato dalla rima *ipermetra* (v.), se la sillaba in più fa parte, dal punto di vista metrico, del secondo verso, e nonostante che nella grafia essa rimanga in fine del primo verso.

— TRONCA: §§ 77, 97, 101, 108, 117, 123, 152, 236, 259, 261. Una rima in cui la vocale tonica appartiene alla sillaba finale del verso. Normalmente si identifica con una parola tronca. Per ragioni storiche si distinguono le rime tronche *in vocale* (*Artù*) dalle rime tronche *in consonante* (*amor*); queste ultime sono caratteristiche della poesia italiana dal Cinquecento (in particolare da Chiabrera) all'Ottocento.

RIMA[2]: Normalmente al plurale (*rime*), è sinonimo di 'testo in versi'; ciò dipende in parte dal fatto che la poesia italiana fino alla fine del Quattrocento è tutta rimata, con pochissime eccezioni. Per una spiegazione più ampia cfr. §§ 51-54.

RIMANTE: Lo stesso che *parola in rima*.

RINTERZO: v. *rima rinterzata*, *sonetto rinterzato*.

RINTRÒNICO: Parola di uso molto raro, designa nel Due-Trecento la risposta per le rime, cioè con le stesse rime usate nel testo cui si risponde. Sembra un derivato del prov. *retroencha*, fr. *retrouenge*, termini che però designano una forma di canzone con ritornello (*refrain*). Cfr. *PD.* I, p. 309; Ageno 1974; 1977, p. 89. Nell'Arzocchi (I, 34) *per rintronico* significa probabilmente 'con rime ribattute' (quelle dell'endecasillabo frottolato: Fornasiero 1995, p. 16).

RIPRESA: v. *ballata*.

RISPETTO: Forma poetica analoga allo *strambotto* (v.); in genere con questo nome si distingue la forma toscana, per lo più composta di un'ottava di endecasillabi ABABABCC.

RITMICA: v. *rhythmica*.

RITMO: §§ 3-4.2. In metrica, il disporsi nel tempo del testo di elementi riconoscibili e significativi, quali sillabe toniche o atone, suoni uguali, misure sillabiche, secondo figure ugualmente riconoscibili e significative; più in generale, il risultato effettivo, nella scansione temporale del testo, dell'applicazione individuale delle norme metriche, con la valorizzazione di tutti gli elementi facoltativi.

RITMO[2]: Nome generico dato a testi poetici delle origini, quali il *Ritmo laurenziano*, il *Ritmo cassinese*, il *Ritmo su sant'Alessio*; allude al fatto che

si tratta di testi in versi in volgare, dunque accostabili alla versificazione *rhythmica* mediolatina, non a quella *metrica*.

RITORNELLO: §§ 72n, 203, 206, 221. Anticamente *ritornello* o anche *tornello* è un verso di chiusa aggiunto allo schema; un distico si dice un *ritornello doppio*. Cfr. *sonetto ritornellato*, *serventese ritornellato*. Nel senso moderno della parola, è una parte di testo che si ripete uguale più volte, in genere in un testo strofico dopo ogni strofa, come per es. la *ripresa* della *ballata* (v.).

RIVOLTA: Nome dato dal Minturno all'antistrofe della *canzone pindarica* (v.).

ROLLIANO, ENDECASILLABO: La resa italiana dell'*endecasillabo falecio* (v.) da parte di Paolo Rolli.

ROMANELLA: v. *villota*.

ROMANZA: Sinonimo di *ballata romantica* (v.). Il termine, derivato dallo spagnolo *romance* e dal francese *romance* che ne deriva, designa originariamente le composizioni tre-cinquecentesche in versi spagnole di tipo narrativo-epico, funzionalmente paragonabili ai cantari italiani.

ROMPIMENTO: termine alternativo per l'*enjambement* (v.).

RONDELLO: v. *rondò*.

RONDÒ: §§ 78, 82n, 104, 105, 234, 240. Forma francese di poesia per musica (*rondeau*, anticamente anche *rondel*; in lat. *rotundellus*, in italiano anche *rotundello/rotondello* e *rondello*), caratterizzata dalla ripetizione di uno o più versi in determinate posizioni, e in particolare all'inizio e alla fine (il nome allude alla circolarità della musica e del testo). Nella poesia italiana il rondò è molto raro; dopo un cenno di Antonio da Tempo (che dà esempi simili a forme di ballata), e un esperimento di Boiardo, sarà ripreso in qualche caso direttamente dal francese, per es. da parte di Carducci e di D'Annunzio.

ROTONDELLO: v. *rondò*.

SAFFICA, STROFA: §§ 88, 96, 100n, 104, 106, 107, 110, 169, 174, 222, 249. Metro catulliano e oraziano formato da tre saffici minori e da un adonio. Tra le forme della poesia classica è quella che ha una più lunga e ampia tradizione nella poesia italiana; già il *serventese caudato* (v.), secondo alcuni, se ne può considerare una ripresa. Per questa lunga integrazione, è normale l'uso di quella che si può dire la *saffica italiana* rimata, cioè la strofa di tre endecasillabi e un quinario con rime ABAb, o anche, ma più raramente (per es. in Fantoni) ABBa. Da questo tipo di strofa dipende quella di tre endecasillabi e un settenario che si trova in Monti, Fantoni, Manzoni. Per rendere più classica la saffica, Carducci la usa, come tutti gli altri metri barbari, senza rime. Quando la saffica è usata a imitazione della metrica latina, gli endecasillabi hanno l'accento di 4ª e la cesura dopo la 5ª sillaba atona, il quinario l'accento di 1ª (non senza eccezioni).

SAFFICO MINORE: §§ 59, 107, 127, 163, 169. Verso della metrica latina, usato nei primi tre versi della *strofa saffica* (v.). Secondo alcuni, è il prece-

dente latino dell'endecasillabo italiano; nella metrica barbara è reso con un endecasillabo, per lo più con accento di 4ª e cesura dopo la 5ª sillaba atona.

SAVIOLIANA: v. *quartina savioliana.*

SCANSIONE: § 28. Una lettura del verso (o meglio un'analisi dello stesso) che ne mette in luce gli elementi costitutivi (numero di sillabe, sillabe toniche e atone, sillabe brevi e lunghe a seconda del tipo metrico).

SCHEMA ACCENTUATIVO: §§ 11-14, 24-31. La distribuzione degli accenti (sillabe toniche) nel verso. In senso ristretto si possono intendere i soli accenti obbligatori.

SCIOLTO: § 90. Nella terminologia cinquecentesca (Minturno) un verso che non ha forma 'legata' da un'appropriata disposizione degli accenti; tale è per es., secondo Minturno, un endecasillabo che, dopo l'accento di 4ª, non abbia un accento di 6ª o di 8ª (cioè l'endecasillabo di 4ª-7ª-10ª).

SCIOLTO, VERSO: v. *endecasillabo sciolto*. Generalmente si parla di *versi sciolti* per i soli testi di tutti endecasillabi, o almeno di versi tutti della stessa misura, e non per i testi non rimati, ma in versi di varia misura o in versi liberi.

SDRUCCIOLO: v. *proparossitono*, *rima sdrucciola.*

SELVA: Composizione di endecasillabi e settenari a schema libero (e con rime libere o senza rime). V. *canzone a selva.*

SEMICONSONANTE: § 114. Si dicono semiconsonanti in italiano la *i* e la *u*, quando l'articolazione è prossima a quella di una consonante (per es. *ieri*, *uovo*). Gli stessi suoni si dicono piuttosto *semivocali* che *semiconsonanti* quando l'articolazione, pur non del tutto vocalica, è più vicina a quella di una vocale, per es. in *mai*, *lauro*. Dal punto di vista sillabico, semiconsonanti e semivocali in italiano equivalgono a consonanti, cioè non possono costituire una sillaba da sole, senza una vocale.

SEMIVOCALE: v. *semiconsonante.*

SENARIO: §§ 9, 12, 101, 105, 137, 140, 142, 143, 203, 239n, 246, 263. Verso la cui ultima sillaba tonica è la 5ª, di 6 sillabe nella variante piana. Nella forma ad accenti fissi è accentato sulla 2ª sillaba.

— DOPPIO: §§ 9, 145. Verso formato da due senari, di uso ottocentesco (i due senari sono accentati sulla 2ª sillaba).

— GIAMBICO: §§ 166-167. Verso della metrica latina, che nello schema di base è formato da 6 giambi.

SEQUENZA: §§ 48.2, 69, 212. Forma poetica musicale del repertorio ecclesiastico mediolatino, composta assegnando una sillaba ad ogni nota di una frase musicale data (specificamente al vocalizzo eseguito sull'ultima sillaba dell'*alleluia*). La ripetizione della frase musicale dà luogo a due strofe simmetriche, e così due strofe simmetriche, ma non necessariamente uguali alle prime due, si ottengono attribuendo il testo alla frase musicale successiva e alla sua ripetizione. Il procedimento può continuare per un numero vario di strofe.

SERMONTESE (o *sermintese*): v. *serventese.*

SERVENTESE: §§ 48.2, 67, 68, 69, 71, 72, 78, 84, 148, 212, 220, 221-225, 239n, 247, 249. Nome dato dalla trattatistica antica a varie forme metriche, per designare forme di poesia per lo più didattica, moraleggiante, cronachistica o 'd'occasione'. Il nome e il carattere di poesia 'd'occasione' o politico-morale corrispondono con il *sirventes* provenzale, che però è nella forma metrica una canzone, in genere con ripresa dello schema metrico e della melodia di una canzone esistente. V. anche *capitolo quadernario*.

— BICAUDATO: §§ 221, 223. Serventese di forma AAAbAb BBBcBc... (endecasillabi e settenari), descritto da Gidino da Sommacampagna.

— CAUDATO: §§ 68, 69, 71, 72, 78, 84, 212, 221, 222, 239n, 249. Forma di serventese in strofe che oppongono una serie di versi 'lunghi' (per es. endecasillabi) sulla stessa rima a un verso 'breve' (per es. un quinario, spesso anisosillabico: v. *anisosillabismo*) su una rima che anticipa quella dei versi lunghi della strofa successiva: schema AA...b BB...c CC...d... (dove la maiuscola indica i versi lunghi e la minuscola i versi brevi). In alcuni casi il numero dei versi lunghi per strofa è variabile anche all'interno dello stesso testo. La forma principale del serventese caudato è quella in strofe di 3 endecasillabi e un quinario, che corrisponde (rime e anisosillabismo a parte) alla strofa saffica latina.

— DIMIDIATO: § 221. Termine di Trissino, che intende probabilmente il *distico* (v.) a rima baciata.

— DOPPIO: § 221. Sinonimo in Antonio da Tempo (*duplex*) di *serventese duato* (v.).

— DUATO: §§ 78n, 221. Non è altro che la poesia in distici a rima baciata (v. *distico*), cui i trattatisti a partire da Antonio da Tempo attribuiscono il nome di *serventese*.

— INCATENATO: § 221. Altro nome per la *terza rima* (v.), che a partire da Antonio da Tempo viene attribuita al genere del serventese (il termine *serventese incatenato* è di Gidino da Sommacampagna).

— INCROCIATO: §§ 220, 221. Nome dato da Antonio da Tempo (*cruciatus*) e da Gidino da Sommacampagna alle quartine di endecasillabi a rima alterna ABAB. L'uso di *rima incrociata* per 'rima alterna' è proprio della tradizione francese, con cui Antonio da Tempo ha molti punti di contatto.

— RITORNELLATO: §§ 221, 225. Nome dato da Gidino da Sommacampagna alla *sesta rima*, ABABCC (perché analizzabile come una quartina di serventese incrociato chiusa da un *ritornello doppio* di due endecasillabi a rima baciata).

— SEMPLICE: § 221. Sinonimo per Antonio da Tempo (*simplex*) di *serventese incrociato* (v.).

SESTA RIMA: §§ 69, 221, 225. Forma metrica in strofe di 6 endecasillabi di schema ABABCC.

SESTETTO: Nome usato talvolta per identificare la seconda parte del *sonetto* (v.), al posto di *sestina*, per evitare confusione.

SESTINA: Lo stesso che *sesta rima* (v.), oppure lo stesso che *sestina lirica* (v.).

SESTINA LIRICA (o *canzone sestina*, o semplicemente *sestina*): §§ 194, 199. Forma di *canzone* (v.), divenuta forma metrica autonoma con Petrarca

che la riprende da un testo di Dante (il quale a sua volta imita un testo di Arnaut Daniel). Consiste in 6 strofe di 6 versi, che non rimano fra loro entro la strofa, ma terminano in tutte le strofe con le stesse 6 parole-rima, ruotate secondo il principio della *retrogradazione incrociata*: le parole-rima di ogni strofa corrispondono a quelle della precedente secondo l'ordine 'ultimo-primo-penultimo-secondo-terzultimo-terzo' (schema ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA). Un'eventuale 7ª stanza avrebbe la stessa forma della prima: così avviene nella *sestina doppia* di Petrarca (*Rvf.* 332), che ripete l'intero schema (12 stanze in totale). Il congedo, di 3 versi, porta 3 parole-rima in rima e 3 all'interno del verso; l'uso provenzale vorrebbe che le 3 in rima fossero, in ordine, le 3 in rima alla fine dell'ultima stanza (ECA; così avviene in Arnaut Daniel), ma questo principio è già abbandonato da Dante, e nella tradizione italiana le soluzioni sono varie.

SETTENARIO: §§ 3.1, 9, 12, 15, 60, 61, 71, 76, 79, 81, 86, 90, 93, 96, 97, 98, 106, 134, 138-139, 163, 164, 165, 166, 171, 174, 181, 185, 203, 205, 218, 220, 227, 247, 249, 250, 252, 258, 260, 261, 265, 266. Verso la cui ultima sillaba tonica è la 6ª, di 7 sillabe nella versione piana. La disposizione di un secondo accento all'interno del verso è libera (con la tendenza a evitare l'accento di 3ª nei settenari della poesia musicale settecentesca).

— DOPPIO: v. *alessandrino*, *martelliano*.

— GIAMBICO: § 58. Verso latino la cui forma base consiste di 7 giambi e una sillaba ancipite.

— TROCAICO: § 136. Verso latino la cui forma base consiste di 7 trochei e una sillaba ancipite.

SICILIANA: Forma tre-quattrocentesca di canzonetta, definita dal tipo musicale, che può usare diversi schemi metrici (in particolare quello della ballata).

SILLABA: § 5. Unità ritmica della catena parlata, nella quale è l'elemento minimo che in condizioni normali può essere pronunciato da solo, costituito da una vocale eventualmente unita con altri suoni non vocalici (consonanti e semiconsonanti o semivocali); in metrica, l'unità in base alla quale i versi si misurano e si commisurano fra loro. Per il computo delle sillabe nel verso cfr. *dieresi*, *sineresi*, *dialefe*, *sinalefe*, *sillabismo*.

SILLABISMO: §§ 8, 57. Termine derivato da *isosillabismo* (v.), si usa in questo manuale per indicare il 'numero di una serie di sillabe' secondo le regole proprie di una metrica. Nella metrica italiana l'elemento determinante è la posizione dell'ultima sillaba tonica; due versi hanno lo stesso numero di sillabe se hanno l'ultima sillaba tonica nella stessa posizione (per es. la 10ª nell'endecasillabo), indipendentemente dalla presenza o assenza di sillabe atone dopo l'ultima tonica. Nel computo delle sillabe conta il trattamento degli incontri di vocali: cfr. *dieresi*, *sineresi*, *dialefe*, *sinalefe*.

SINAFÌA: Il collegamento metrico fra due versi (proprio piuttosto della metrica classica, e in quella italiana presente, non a caso, nelle ricerche metriche di Pascoli), per il quale la sillaba finale di un verso può contare nella misura del successivo (v. *rima ipermetra*).

SINALÈFE: §§ 7, 30n, 41, 45, 52n, 57, 59, 60, 62, 108, 119, 119.1, 120, 121, 128, 148n, 159, 179. Il fenomeno per cui la vocale finale di parola e la vocale iniziale della parola seguente vengono contate, entro il verso, come una sillaba sola; molto più comune, nella metrica italiana e soprattutto nella tradizione petrarchistica, del caso opposto, o *dialefe*.

Tra due versi (detta anche *episinalefe*, *anasinalefe*, *sinalefe interversale*) si trova nella versificazione di Pascoli, come forma della *sinafia* (v.). In vari studi si identificano sinalefi tra versi in testi antichi, fino al Quattrocento, ma l'unico caso sicuro è quello dell'aferesi iniziale, che è altra cosa («'n voi si mova», quadrisillabo di Giacomo da Lentini, scritto «in voi si mova» nei mss., dopo verso che finisce per vocale; ma si trova anche a inizio strofa, «'N disperanza no mi getto», nello stesso); altrimenti si ricade quasi sempre in casi di anisosillabismo, di sillabe iniziali fuori battuta nella poesia per musica (anacrusi), o di tradizione testuale discutibile (testi da emendare, o da dichiarare corrotti; l'identificazione della sinalefe tra versi, in questi casi, serve a giustificare il testo). Cfr. § 119.1.

In generale, nei testi in cui veramente si dà sinalefe tra due versi (come per es. fra terzo e quarto verso della strofa della *zingaresca*, v., se interpretata in 3 settenari e un quadrisillabo-quinario), questi due versi si possono considerare emistichi di un verso più ampio (si veda la stessa strofa, interpretata in 2 settenari e un endecasillabo con rima interna).

SINÀRTETO: v. *asinarteto*.

SÌNCOPE: §§ 121, 124. In fonetica storica, la caduta di una vocale e quindi di una sillaba interna di parola, per es. lat. class. SPECULUM > lat. volg. SPECLUM (da cui it. *specchio*). In metrica italiana, l'uso di forme alternative prive di una vocale interna per occupare una sillaba in meno nel verso (per es. *spirto* anziché *spirito*); talvolta sono forme utilizzabili solo nel linguaggio poetico, per es. *lettre* anziché *lettere*.

SINÈRESI: §§ 6, 45, 62, 114-118, 179.1. L'uso di un nesso di due vocali di regola bisillabico (per es. *oa* in *soave*) come monosillabico (*soave* di 2 sillabe anziché di 3); più in generale, il caso in cui due vocali consecutive entro una parola valgono per una sillaba sola (opposto di *dieresi*).

SINGULARS, COBLAS: § 182. Termine provenzale, che indica il fatto che le stanze (*coblas*) di una canzone hanno rime diverse una dall'altra, pur mantenendo lo stesso schema: questa soluzione è quella normale nella canzone italiana.

SINIZÈSI: In metrica latina, il fenomeno per cui due vocali che normalmente non costituiscono dittongo valgono per una sola sillaba (equivalente in sostanza alla *sineresi* della metrica italiana).

SIRMA: Significa 'coda'; indica normalmente l'ultima parte, se indivisibile, della stanza della *canzone* (v.). Si può usare per la *ballata* (v.) come sinonimo di *volta*, e per la seconda parte del *sonetto* (v.) come sinonimo di *sestina* o di *terzine*.

SIRVENTESE: v. *serventese*.

SÌSTOLE: § 125. Arretramento dell'accento in una parola. Si considera una 'licenza' possibile nel linguaggio poetico, ma per lo più consiste in

una scelta fra doppie forme (per es. *pièta* per *pietà*, dove l'arretramento dell'accento è apparente: *pièta* deriva dal nominativo latino PIETAS, *pietà* dall'accusativo PIETATEM). Il caso contrario è la *diàstole* (v.).

SONETTESSA: Un *sonetto caudato* (v.) con un numero elevato di code. Il discrimine fra sonetto caudato e sonettessa non è esattamente definibile; il termine allude anche al carattere 'comico', che in genere è però proprio anche del sonetto caudato.

SONETTO: §§ 37, 43, 55, 64, 66, 71, 72, 77, 78, 100, 104, 105, 110, 113, 156, 157, 175, 200-209, 265. Forma metrica di 14 endecasillabi, divisi in due parti (*ottava* e *sestina*) o, con un tipo di analisi che non è il più antico, in quattro (due *quartine* e due *terzine*). La prima parte ha normalmente lo schema ABABABAB (più antico) o ABBAABBA (che mette in rilievo le quartine, ed è molto più frequente dallo Stil Nuovo in poi); altri schemi sono molto più rari. Per la seconda parte sono in teoria ammissibili tutte le combinazioni che non lascino versi senza rima, ma i tipi più frequentemente praticati sono: CDCDCD, a rime alterne, e CDECDE, a rime replicate (che sono anche i più antichi); CDEDCE, a rime replicate con inversione delle prime due nella seconda terzina, CDEEDC, a rime retrogradate. Nella poesia del Due-Trecento sono frequenti ricerche di complicazione dello schema del sonetto; oltre alle forme qui distinte con singole voci, si hanno sonetti interamente in rime equivoche (anche in Petrarca: *Rvf.* 18), interamente in rime composte, o ricche; con la prima parte ampliata a 10 e più versi, e la seconda a 8 e più versi (in Monte Andrea e Guittone, cfr. § 204).

— BILINGUE: § 203. Tipo di sonetto definito da Antonio da Tempo: alterna versi in italiano con versi in altra lingua romanza (nell'es. dato, in francese).

— CAUDATO: §§ 78n, 104, 203, 207. Sonetto al quale è aggiunta una 'coda', formata da un settenario in rima con l'ultimo verso del sonetto vero e proprio e da due endecasillabi a rima baciata. Lo schema può essere ampliato con l'aggiunta di altre code secondo lo stesso principio (il settenario rima con la coppia di endecasillabi che lo precede). Per estensione si dice caudato anche il sonetto concluso da un distico di endecasillabi a rima baciata, cui spetta più propriamente il nome di sonetto *ritornellato*. Antonio da Tempo conosce quest'ultimo, ma non quello caudato nel senso detto, e assegna il nome di sonetto caudato a quello in cui si aggiunge, dopo ogni coppia di versi nella prima parte e dopo ogni terna nella seconda, una 'coda' costituita da un quadrisillabo o da un quinario; rimano fra loro le code della prima parte, e così le code della seconda.

— COMUNE: § 203. Sonetto nel quale alcuni endecasillabi sono sostituiti da settenari. È detto anche 'sonetto misto'. Caso particolare è il *piccinacum* (v.).

— CONTINUO: § 203. Sonetto tutto sulle stesse rime, cioè sonetto in cui si continuano nella seconda parte le due rime della prima (schema normale ABABABAB ABABAB, oppure ABBAABBA ABABAB).

— DIMIDIATO: § 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto che nell'ottava segue lo schema ABABABAB.

— DOPPIO: §§ 77, 78n, 105, 203, 205. Un sonetto nel quale lo schema è integrato con l'aggiunta di un settenario dopo i versi dispari delle quartine e dopo il secondo verso delle terzine; il settenario è in rima col verso che lo precede (più raramente con quello che lo segue); per es. Dante, *Morte villana, di pietà nemica*, AaBBbA AaBBbA CDdC CDdC. Nell'uso terminologico non sempre lo si distingue dal *sonetto rinterzato* (v.).

— DUODENARIO: §§ 77, 152, 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto interamente o parzialmente in versi sdruccioli; *sonetus duodenarius merus* se interamente in versi sdruccioli (che egli computa per dodici sillabe, sebbene siano endecasillabi), *sonetus duodenarius mixtus* se in versi sdruccioli alternati a versi piani.

— INCATENATO: § 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto in cui ogni verso contiene una rima al mezzo con il verso precedente, tranne il primo verso dell'ottava e il primo della sestina, che rimano al mezzo con la rima finale del verso rispettivamente successivo.

— INCROCIATO: § 203. Altro nome (*sonetus cruciatus*) del *sonetto semplice* (v.) secondo Antonio da Tempo.

— METRICO: § 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto costruito alternando agli endecasillabi italiani versi latini presi dagli autori (nell'esempio dato si tratta di esametri).

— MINORE: § 208. Sonetto di versi minori dell'endecasillabo.

— MISTO: v. *sonetto comune*.

— MUTO: §§ 77n, 152, 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto in endecasillabi tronchi (che egli computa per dieci sillabe).

— RADDOPPIATO: § 204. Si può chiamare così un tipo di sonetto praticato da Monte Andrea, di quattro quartine e quattro terzine, nell'ambito di una sperimentazione che consiste nell'ampliare la prima parte del sonetto o entrambe di uno o più distici.

— RETROGRADO: § 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto in cui una parte dei versi è leggibile anche a rovescio, col mantenimento di un senso compiuto e dello schema delle rime.

— RINTERZATO: §§ 77, 78n, 205. Un sonetto 'rafforzato': lo schema è integrato con l'aggiunta di un settenario dopo i versi dispari delle quartine e dopo il primo e secondo verso delle terzine; il settenario è in rima col verso che lo precede (più raramente con quello che lo segue); per es. Guittone, *O benigna, o dolce, o preziosa*, AaBAaB AaBAaB CcDdC DdCcD. V. *sonetto doppio*.

— RIPETUTO: § 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto, fatto di frasi sentenziose ognuna della misura di un verso, in cui ogni verso comincia ripetendo la parola finale del precedente.

— RITORNELLATO: §§ 203, 206. Sonetto al quale è aggiunto alla fine o un endecasillabo in rima con l'ultimo verso (detto da Antonio da Tempo «sonetus cum uno retornello»), o un distico di endecasillabi che rimano fra loro («sonetus cum duobus retornellis»).

— SDRUCCIOLO: v. *sonetto duodenario*.

— SEMILETTERATO: § 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto che alterna versi in latino ai versi in italiano; si distingue dal *sonetto me-*

trico perché i versi in latino sono, dal punto di vista metrico, dei normali endecasillabi come quelli italiani.

— SEMPLICE: § 203. Nome dato da Antonio da Tempo al sonetto che nell'ottava segue lo schema ABBA ABBA (detto anche «sonetto incrociato», *sonetus cruciatus*).

— SETTENARIO: §§ 203, 208. Sonetto di soli settenari; il nome è assegnato da Antonio da Tempo, che non contempla altro tipo di *sonetto minore* (v.).

— TRILINGUE: § 203n. Tipo di sonetto aggiunto da Gidino da Sommacampagna alla lista di Antonio da Tempo: alterna versi in tre lingue, di cui una è l'italiano, la seconda il latino, la terza il francese o il provenzale.

— TRONCO: v. *sonetto muto*.

SOPRANNUMERARIA, SILLABA: Una sillaba che non conta nella misura: è di regola la sillaba atona che cade in fine di verso, dopo la sillaba tonica che definisce la misura. Nei versi composti, in cui il senso della composizione sia ancora vivo, si può avere una sillaba soprannumeraria anche dopo la tonica che definisce la misura del primo emistichio.

SOSTITUZIONE: In metrica classica, l'uso di due sillabe brevi dove lo schema ne prevede una lunga, o viceversa: la sostituzione è consentita solo in certi tipi di verso, e, secondo i tipi di verso, in certi *piedi* (v.), non in tutti. Inoltre, l'uso di uno spondeo invece di un giambo o di un trocheo in un verso e nelle posizioni in cui ciò sia consentito (in questo caso la sostituzione è di una lunga ad una breve, e può dar luogo ad una ulteriore sostituzione di due brevi per la lunga). Si dice *puro*, in un verso, un piede che non ammette sostituzione.

SPEZZATURA: termine alternativo per l'*enjambement* (v.).

SPONDEO: In metrica latina, un *piede* (v.) di due sillabe lunghe (con ictus sulla prima se sostituisce un dattilo o un trocheo, sulla seconda se sostituisce un giambo o un anapesto).

STANZA: La strofa della *canzone* (v.), o un testo poetico di una sola strofa, intesa come una stanza di canzone (cfr. § 192). Lo stesso nome è attribuito all'*ottava rima* (v.). *Stanze per strambotti* sono *strambotti* (v.) o rispetti in ottava rima collegati in serie. *Stanze rusticali* sono componimenti di tipo rusticale in ottava rima.

STANZA²: Nome dato da Alamanni e dal Minturno all'epodo della *canzone pindarica* (v.).

STORNELLO: § 238. Componimento lirico breve, di tipo popolare o popolareggiante, relativamente recente (il nome è ottocentesco; la forma si può far risalire al XVII secolo). La forma più comune consiste di un verso breve che contiene un'invocazione, seguito da due endecasillabi, il primo in consonanza e il secondo in rima col verso breve.

STRAMBOTTO (e *rispetto*): §§ 48.2, 74, 81, 82, 97, 108, 201n, 228, 236-237. Forma di poesia per musica, molto diffusa dalla fine del XIV secolo e soprattutto nel XV nella poesia 'cortigiana'; dal punto di vista metrico consiste per lo più in un'ottava 'siciliana' di endecasillabi ABABABAB (detta in siciliano *canzuna*), o 'toscana' di endecasillabi ABABABCC;

sono possibili anche altri schemi 'brevi' (per es. ABABCCDD), mentre dal punto di vista musicale la forma strambottistica può essere applicata a vari tipi di componimenti poetici (per es. sonetti). Si dicono *strambotti* o *rispetti spicciolati* quelli isolati o in serie, ma senza collegamento l'uno con l'altro; *continuati* quelli in serie, collegati fra loro per es. dall'unità d'argomento. La serie può essere detta anche *stanze per strambotti*.

STROFA (pl. *strofe*, o più classicamente sing. *strofe*, pl. *strofi*): Una struttura definita di più versi, della stessa misura ('strofa omometrica') o di misura diversa ('strofa eterometrica'), cui è associato un determinato schema di rime. In un testo 'strofico' questa struttura si ripete più volte nella stessa forma; essa funziona anche da unità musicale (per i testi cantati) e da unità sintattica fondamentale (per questa ragione non si considera strofico, generalmente, un testo in distici, sebbene il distico si possa dire un tipo di strofa). Più in generale, si può dire strofa un gruppo di versi distinti dall'autore dal resto del testo (da altre strofe) con un qualunque segnale, anche solo uno spazio bianco, senza che le diverse strofe del testo debbano corrispondersi fra loro.

STROFE: v. *canzone pindarica*.

TENZONE: §§ 64, 66n, 68n, 182n, 192n, 202. Nella poesia provenzale, una forma strofica analoga metricamente alla *canzone* o al *vers*, le cui strofe sono composte alternatamente da due autori (più raramente tre), mettendo in scena un dibattito. Nella poesia italiana, con riferimento prevalente a quella delle origini, si designa con questo nome uno scambio di testi, più frequentemente sonetti, ma anche canzoni, in dibattito fra loro. I sonetti in tenzone sono frequentemente sulle stesse rime ('risposta per le rime'). Soprattutto nelle tenzoni in canzoni, il testo di risposta può essere più lungo di quello di proposta ('rincaro quantitativo'), mentre è assente il caso contrario (Giunta 1995).

TERNARIO: v. *capitolo ternario*.

TERNARIO[2]: v. *trisillabo*.

TERZA RIMA: §§ 37, 53, 55, 70, 72-73, 77, 86, 87, 105, 113, 221, 226-228. La forma della terzina 'incatenata' o 'dantesca'. Lo schema è ABA BCB CDC... (il primo e il terzo verso di ogni terzina rimano col verso centrale della terzina precedente); la struttura è quasi sempre in gruppi di terzine (detti *canti* da Dante, poi generalmente *capitoli*) conclusi da un verso isolato, schema ...YZY Z. Normalmente i versi sono tutti endecasillabi. Nella poesia elegiaca e bucolica quattro-cinquecentesca è possibile che il verso centrale sia saltuariamente un settenario; altre varianti sono state sperimentate nell'Ottocento, per es. in decasillabi.

TERZETTO: Strofa di 3 versi, sinonimo di *terzina* (v.); il termine è usato talvolta per identificare le terzine del sonetto.

TERZINA: Strofa di 3 versi. La 'terzina monorima' (molto rara) ha lo schema AAA. La forma più consueta è la terzina 'incatenata' o 'dantesca' o *terza rima* (v.). Un'altra forma di terzina (cfr. § 221) è usata da Cecco d'Ascoli nell'*Acerba*, schema ABA CBC DED FEF... (coppie di terzine

legate fra loro dalla rima del verso centrale; ogni sezione è conclusa da un distico a rima baciata). Questa forma ha avuto fortuna molto minore, ma è stata ripresa nell'Ottocento da Pascoli.

— LIRICA: § 195. Forma strutturalmente analoga alla *sestina lirica* (il nome di *terzina* o *terzina lirica* si può dare per analogia, ma non è un nome storico), in strofe di tre versi, praticata in alcuni ambienti quattrocenteschi. Lo schema è ABC CAB BCA X (tutte parole-rima; X contiene le tre parole-rima, una delle quali in uscita di verso).

TESI: v. *arsi.*

TETRÀMETRO: Si possono dire *tetrametri giambici* o *trocaici* versi di 8 giambi o trochei, se si allude al fatto che i piedi sono strutturati in dipodie (ogni *metro*, v., è composto nella forma base di 2 giambi o di 2 trochei).

TETRÀSTICO: Genericamente 'di quattro versi', 'strofa di quattro versi'.

TMESI: 'Taglio' di una parola in due parti, a cavallo della fine di verso, o della cesura; per es. in Manzoni, *La Passione*, 87-88 «tutti errammo; di tutti quel sacro- / santo Sangue cancelli l'error». Cfr. *rima in tmesi.*

TORNADA: Termine provenzale che designa il *congedo* della *canzone* (v.). In provenzale la struttura della *tornada* è rigorosa: essa ripete per un numero di versi corrispondente la formula sillabica (tipi di verso e loro disposizione) e lo schema delle rime della parte finale dell'ultima strofa dello stesso testo.

TORNELLO: v. *ritornello.*

TRÌMETRO GIAMBICO: § 166. Verso della metrica latina. Nel Cinquecento è stata valorizzata la somiglianza del trimetro giambico catalettico con l'endecasillabo piano (Trissino, nell'*Arte poetica*), e dell'acatalettico con l'endecasillabo sdrucciolo: di qui la produzione di commedie (per es. da parte di Ariosto) in endecasillabi sdruccioli, che si presentano come l'equivalente di trimetri giambici.

TRISILLABO: §§ 9, 12, 36, 105, 134, 135, 140, 143, 148, 178. Verso la cui ultima sillaba tonica è la 2ª, di 3 sillabe nella forma piana. Più spesso che come verso a sé, si incontra come modulo identificato dalla *rima interna* (v.), o come modulo ritmico. Lo stesso termine significa 'parola di 3 sillabe'.

TRÌSTICO: Genericamente 'di tre versi', 'strofa di tre versi'.

TRITTONGO: Combinazione di tre vocali in una sola sillaba (per es. in *miei*, *suoi*).

TROCHEO: Nella metrica classica, *piede* (v.) formato da due sillabe, una lunga e una breve, con ictus sulla prima. In metrica italiana, si usa per indicare una sequenza di sillaba tonica e sillaba atona; 'ritmo trocaico' indica una sequenza più ampia fondata su questo schema.

TRONCO: v. *ossitono*, *rima tronca.*

TROPO: §§ 48.1, 56, 59. Componimento musicale mediolatino, di ambito liturgico e paraliturgico. Nelle forme più sviluppate, oscilla fra il tipo dell'inno e il tipo della poesia sacra narrativa (o drammatico-narrativa).

UNISSONÁNS, COBLAS: §§ 182, 186, 234, 247n. Termine provenzale, che indica il fatto che le stanze (*coblas*) di una canzone mantengono le stesse rime lungo tutto il testo (uso molto raro nella canzone italiana, a parte il caso della sestina).

VENEZIANA (o *viniziana*): § 81. Forma quattrocentesca di canzonetta, identificata dal tipo musicale piuttosto che dallo schema metrico (può essere una ballata, ma anche un capitolo quadernario); famosa soprattutto nella forma della *giustiniana* (v.).

VERS: §§ 48n, 64. Nome dato dai trovatori provenzali a tutti i loro componimenti poetici, fino circa alla metà del XII sec. Il termine è l'equivalente del mediolatino *versus* (v.). Con la differenziazione dei generi trobadorici, il posto del *vers* è preso da *cansó*, *sirventés*, *canso-sirventes* (ma la parola è ancora usata per designare componimenti che si confondono con la canzone). Nella poesia trobadorica del XIII sec. *vers* (reinterpretato come se derivasse da *verus*) designa una forma di canzone morale (anche questa difficilmente distinguibile dalla canzone).

VERSO: Unità metrica fondamentale: nella metrica 'regolare', una successione di sillabe strutturata secondo certe regole (nel numero delle sillabe, nella dislocazione delle sillabe toniche e atone o, nella metrica quantitativa, delle sillabe lunghe e brevi), in rapporto con tutte le altre unità dello stesso tipo presenti nel testo. Il verso libero può essere incluso entro una nozione più ampia di verso: una porzione di testo che autore e pubblico concordano nel considerare unità di segmentazione del testo, equivalente (al di là di ogni eventuale differenza) a tutte le altre risultanti nel testo dallo stesso principio; tenendo conto della possibilità di poesie di un solo verso, l'elemento minimo della versificazione che può costituire un discorso in versi compiuto.

— IRRELATO: Un verso che non rima con altri nel testo (v. *rima irrelata*).

— LIBERO: §§ 2-2.4, 109-113, 175-180. Una forma di versificazione priva di regole obbligatorie (che può tuttavia usare, in piena libertà, anche frammenti di forme regolate tradizionali). Prima della versificazione moderna, il termine è stato usato per designare l'*endecasillabo sciolto* (v.); in Francia, per indicare testi a schema libero (versi di differente misura variamente disposti, e rime senza schema fisso).

— PIANO: Un verso in cui l'ultima sillaba tonica è seguita da una sillaba atona, cioè, normalmente, terminante con una parola piana. È il tipo di verso di gran lunga più frequente nella poesia italiana (v. *rima piana*, *sillabismo*).

— SCIOLTO: v. *endecasillabo sciolto*.

— SDRUCCIOLO: Un verso in cui l'ultima sillaba tonica è seguita da due sillabe atone, cioè, normalmente, terminante con una parola sdrucciola. Dal punto di vista del computo delle sillabe, equivale al verso piano corrispondente; nel sistema italiano, si deve perciò contare una sillaba in meno della posizione dell'ultima in assoluto. V. *rima sdrucciola*, *sillabismo*.

— TRONCO: Un verso che termina con l'ultima sillaba tonica, cioè, normalmente, terminante con una parola tronca. Dal punto di vista del

computo delle sillabe, equivale al verso piano corrispondente; nel sistema italiano, si deve perciò contare una sillaba in più della posizione dell'ultima tonica. V. *rima tronca*, *sillabismo*.

VERSUS: Componimento poetico-musicale mediolatino 'ritmico' (v. *rhythmica*, *poesia*), appartenente al genere del *tropo* (v.). È probabilmente la fonte principale delle forme poetiche dei trovatori provenzali, i quali fino circa alla metà del sec. XII danno il nome di *vers* a tutte le loro composizioni.

VERSUS[2]: Nome dato da Dante alle 'volte' della stanza della *canzone* (v.).

VILLANELLA: § 97n. Forma di poesia per musica, fiorente dalla fine del Quattrocento ai primi del Seicento, secondo vari schemi metrici. Secondo Elwert 1973, pp. 149-150, la villanella «può presentarsi sotto forma di un madrigale, di una ballata o frottola-barzelletta, e soprattutto in veste di una variazione del madrigale, data la preferenza per l'endecasillabo».

VILLOTA (o *villotta*): § 97n. Forma di poesia per musica, di tipo popolareggiante. Secondo Elwert 1973, p. 149, è una varietà dello strambotto, di schema $A_{11}B_{11}A_{11}B_{11}$ o $a_8b_8a_8b_8$, oppure $a_8b_{8t}a_8b_{8t}$ (*villota friulana*). La villota romagnola si dice *romanella*, ed è in endecasillabi AABB o ABBA (ivi).

VOLTA: v. *ballata*, *canzone*.

VOLTA[2]: Nome dato dal Minturno alla prima parte della struttura della *canzone pindarica* (v.).

ZAGIALESCA, STROFA: §§ 56, 69, 210, 211, 212, 220. Tipo strofico proprio della ballata e della lauda, con *ripresa* (v. *ballata*) xx e strofe aaax bbbx... A questo tipo si collegano anche forme senza ripresa, aaax bbbx... Il nome deriva dallo *zagial* (o *zejel*) arabo; questo tipo strofico esiste però anche nell'innologia mediolatina.

ZINGARESCA: §§ 84, 104, 241. Genere poetico popolareggiante, il cui nome è quello di una forma di poesia drammatica che ha come personaggio centrale una zingara; il metro cui si può dare lo stesso nome, già in uso nel Quattrocento, è dal punto di vista tipologico una variante del capitolo quadernario, e consiste in strofette $a_7b_7b_7c_{4\text{-}5}$ $c_7d_7d_7e_{4\text{-}5}$...: il terzo e quarto verso però formano un endecasillabo a rima interna (il quarto è quadrisillabo o quinario secondo la possibilità o meno di sinalefe con il terzo), e lo schema può essere rappresentato $a_7b_7(b_7)C$ $c_7d_7(d_7)E$... (le edizioni oscillano fra le due possibilità).

Bibliografia

1. GUIDA BIBLIOGRAFICA

Si raccolgono sotto le diverse voci i titoli citati nel libro e alcuni altri, senza alcuna pretesa di offrire una bibliografia sistematica. Con l'eccezione dei contributi sui poeti del Novecento (1.5), i contributi su singoli autori e testi sono elencati solo nell'Indice degli autori e testi citati.

1.1. Generalità

Manuali e sintesi

Casini 1884, Guarnerio 1893, Murari 1909, Flamini 1919, Levi 1930, Leonetti 1934-38, Pernicone 1948, Bianchi 1962, Cavaliere 1966, Elwert 1973, Spongano 1974, Cremante 1976, Bertone 1981, Memmo 1983, Brioschi e Di Girolamo 1984, Martelli 1984, Ramous 1984, Pazzaglia 1990, Santagostini 1990, Bausi e Martelli 1993, Orlando 1993, Menichetti 1993, Gorni 1984, Beltrami 1993-96, De Rosa e Sangirardi 1996, Lavezzi 1996, Bertone 1999, Pinchera 1999, De Rosa e Sangirardi 2002, Sica 2003.

Trattatistica fino al Settecento

Dante, *Dve.*, 1303-1305 (ed. Tavoni 2011); Francesco da Barberino, *Doc. Am.*, 1314 (ed. Egidi 1905-27, Panzera 1997); Antonio da Tempo, 1332 (ed. Andrews 1977); *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, sec. XIV (ed. Debenedetti 1906-07); Gidino da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari*, ca. 1381-84 (ed. Caprettini *et alii* 1993); Antonio Pucci, *L'arte del dire in rima*, ante 1388 (ed. D'Ancona 1886); Francesco Baratella, 1447 (ed. Grion 1869); Guido Stella, 1497 (ed. Dionisotti 1947); Bembo, *Prose*, 1525 (ed. Dionisotti 1966); Trissino, *Poetica*, 1529, 1549 (ed. Weinberg 1970); Tolomei, *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana*, 1539 (ed. Mancini 1996); Girolamo Muzio, *Arte poetica*, 1551 (ed. Weinberg 1970); Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, 1559 (ed. Occhi 1770); Minturno, *Arte poetica* (ed. Valvassori 1563/64); Antonio Stigliani, *Arte del verso italiano* (ed. Dal Verme 1658); Quadrio (ed. Pisarri e Agnelli 1739-52); Affò, 1777 (ed. Magnani 1993).

Cfr. Gilardi Zanone 1984, Capovilla 1980, Capovilla 1986, Capovilla 1986[2], Milan 1993, Panzera 1997, De Luca 2001, De Luca 2004, Paraíso 2010, Camboni 2011.

Opere di teoria metrica, o di interesse generale per la teoria metrica

Fraccaroli 1887, Fubini 1962, Halle e Keyser 1966, Jakobson 1966, Todorov 1968, Halle 1970, Pighi 1970, Halle e Keyser 1971, Roubaud 1971, Valesio 1971, Cremante e Pazzaglia 1972, Cohen 1974, Klein 1974, Pazzaglia 1974, Di Girolamo 1976, Beltrami 1980, Halle e Keyser 1980, Cornulier 1981, Cornulier 1982, Brioschi 1983, Menichetti 1984, Jakobson 1985, Capovilla 1986[3], Ruwet 1986, Bertinetto 1988, Sansone 1988, Esposito 1989, Gasparov 1993, Gorni 1993, Canettieri 1998, Duffel 1999, Beltrami 2003[3], Esposito 2003, Praloran 2006, Soldani 2009.

Repertori

Solimena 1980 (*Stil novo*), Antonelli 1984 (*Siciliani*), Pelosi 1990 (*canzone del Trecento*), Pagnotta 1995 (*ballata del Due e Trecento*), Berti 1997 (*Tommaseo*), Zenari 1999 (*Petrarca*), Solimena 2000 (*Siculo-toscani*), Gorni 2008 (*canzone fino al Cinquecento*).

Rimari

Polacco 1919 (*Dante*), Mongelli 1983, Frare 1985 (*Manzoni*), Renzi 1990, Fumagalli 2008 (*Dante*).

Cfr. Presa e Uboldi 1974.

Metrica latina

Lenchantin de Gubernatis 1934, Nougaret 1963, Guggenheimer 1972, Boldrini 1992, Boldrini 2004.

Poesia 'ritmica' mediolatina e origini della versificazione romanza

Mari 1899, Mari 1901, Becker 1932, Lote 1940, Norberg 1954, Chailley 1955, Burger 1957, Norberg 1958, Vecchi 1960, Vecchi 1967, Avalle 1970, Mölk 1972, Norberg 1974, Avalle 1979, Avalle 1992[2].

Metrica romanza medievale

Langlois 1902, Lote 1949, Frank 1953-57, Dragonetti 1960, Monteverdi 1964, Monteverdi 1965, Tavani 1965, Tavani 1967, Roncaglia 1970, Mölk e Wolfzettel 1972, Di Girolamo 1979, Vatteroni 1982-83, Spanke 1983, Spaggiari 1982, Vela 1984, Beltrami 1990, Vatteroni 1990, Ferrari 1991, Meneghetti 1993, Baehr 1996, Baehr 1996[2], Baehr 1996[3], Canettieri 1999, Duffel 1999, Fedi 1999, Squillacioti 2006.

Metrica di altre lingue e di lingue moderne

germanica: Pàroli 1999;
francese: Kastner 1904, Verrier 1931-32, Guiraud 1970, Morier 1975, Bernardelli 1989, Cornulier 1995, Gouvard 1999;
inglese (*verso libero*): Duffel 2010;
spagnola: Navarro Tomás 1956, Navarro Tomás 1968, Balbín Lucas 1975, Baehr 1984, Quilis 1984;
tedesca: Heusler 1956.

Prosa e cursus

Beccaria 1964, Mengaldo 1970.

Poesia e musica

Ghisi 1937, Sesini 1938, Gennrich 1958-60, Monterosso 1965, Monterosso 1970, Pestelli 1973, Pirrotta 1975, Roncaglia 1975, Terni 1975, Roncaglia 1978, Avalle 1982, Avalle 1983, Della Seta 1983-84, Pirrotta 1984, Vela 1984, Pirrotta 1987, Seidel 1987, Fabbri 1988, Schulze 1989, Adamo 1994, Agamennone 1994, Antonelli 1994, La Face Bianconi 1994, Lannutti 1994, Beltrami 1999, Lannutti 1999, Carapezza 1999, Lannutti

2000, Schulze 2001, Schulze 2002, Schulze 2002[2], Cappuccio e Zuliani 2006, Diekmann e Huck 2007, Fabbri 2007, Lannutti 2009, Zuliani 2009.

Poesia visiva

Pozzi 1986.

Metro e sintassi, «enjambement»

Turolla 1958, Quilis 1965, Zumthor 1965, Cremante 1967, Fubini 1971, Rombi 1974, Boyde 1979, Beltrami 1981, Spaggiari 1994, Frare 1995, Soldani 1995, Soldani 1999, Tonelli 1999, Soldani 2003, Zuliani 2003[2], Soldani 2004, Corsaro e Dubrovic 2008, Pinchera 2008, Ritrovato 2008, Soldani 2009, Soldani 2009[2], Zuliani 2009, Praloran e Soldani 2010.

1.2. Prosodia

Accento del latino

Vineis 1993.

Prosodia italiana

Camilli 1951, Camilli 1965, Muliačić 1969, Bertinetto 1977, Bertinetto 1978, Bertinetto 1981, Bertinetto 1985, Nespor e Vogel 1986, Marotta 1987, Serianni 1989, Larson 2010.

Dieresi, sineresi, dialefe e sinalefe

D'Ovidio 1932 [1889], Scherillo 1918, Casella 1924, Debenedetti 1925, Raimondi 1948, Camilli 1951, Marti 1955, Ghinassi 1961, Rossi 1969, Beccaria 1970, Beccaria 1975, Menichetti 1984[2], Marotta 1987, Menichetti 1989, Manfredini 2008, Floquet 2009.

Apocope, sincope, allitterazione, diastole e sistole

Valesio 1967, Beccaria 1970, Beccaria 1975, Contini 1986 [1961], Mortara Garavelli 1988, Avalle 1992, Beltrami 1995, Praloran 2001, Fasani 2002, Brugnolo 2003, Beltrami 2010[2].

Isosillabismo e anisosillabismo

Margueron 1951, Contini 1986 [1961], Menichetti 1966, Avalle 1968, Di Girolamo 1975[2], Bertinetto 1977, Avalle 1992, Beltrami 1995, Menichetti 1995[2], Menichetti 1999.

Cesura

Beccaria 1970, Beltrami 1986, Fasani 1988, Beltrami 1990, Di Girolamo e Fratta 1999, Billy 2000, Beltrami 2010[2].

Endecasillabo

Scherillo 1918, Casella 1924, Debenedetti 1925, Serretta 1938, Sesini 1939, Avalle 1963, Pazzaglia 1967, Baldelli 1970, Balduino 1971, Siti 1972, Bertinetto 1973, Di Girolamo 1974, Di Girolamo 1976, Macrì 1978, Pirotti 1979, Beltrami 1986, Fasani 1988, Praloran e Tizi 1988, Fasani 1989, Beltrami 1990, Fasani 1992, Beltrami 1993, Menichetti 1994, Fasani 1995, Frare 1995, Robey 1997, Di Girolamo e Fratta 1999, Billy 2000[2], Robey 2000, Robey, Cipollone e Nasti 2000, Praloran 2003[2], Bocchi 2004, Robey 2006, Brugnolo 2007, Dal Bianco 2007, Praloran 2007, Praloran e Soldani 2010.

Endecasillabo non canonico

Balduino 1971, Montagnani 1998, Berisso 2000[2], Praloran 2001[2].

Decasillabo

Stussi 1999, Bucchi 2006.

Novenario
Capovilla 1989, Mengaldo 1990.
Settenario
Baldelli 1976.
Doppio settenario (alessandrino, martelliano)
Brugnolo 1996.
Rima, assonanza, omeoteleuto
D'Ovidio 1896, Kastner 1903, Tallgren 1909, Parodi 1913, Erdmann 1941, Ageno 1953, Menichetti 1966, Bigi 1967, Baldelli 1973, Ageno 1974, Avalle 1974, Avalle 1974[2], Antonelli 1977, Antonelli 1978, Avalle 1979[2], Avalle 1981, Billy 1984, Vanossi 1984, Frare 1985, Coletti 1986, Trovato 1987, Del Popolo 1988, Mortara Garavelli 1988, Robey 1990, Ferrari 1991, Avalle 1992, Punzi 1995, Leonardi 1996, Antonelli 1998, Praloran 1998, Di Girolamo e Fratta 1999, Giunta 2000[2], Afribo 2002, Menichetti 2002, Afribo 2003, Marcato 2004, Beretta 2004-05, Floquet 2007, Formentin 2011, Stoppelli 2011.
Rima siciliana
Avolio 1886, Parodi 1913, Ageno 1953, Contini 1960, Avalle 1974[2], Sanga 1992, Brugnolo 1995, Brugnolo 1999, Sanga 1999, Castellani 2000.
Rima francese
Avalle 1974, Cella 1999, Lannutti 2001, Cella 2003, Lannutti 2005.
Rime tecniche
Menichetti 1966, Antonelli 1977, Antonelli 1984, Solimena 2000.
Versificazione barbara
Cfr. *Metrica barbara* (1.3).
Verso libero
Cfr. *Novecento* (1.5).

1.3. Forme metriche o generi (in ordine alfabetico)

Ballata
Roncaglia 1962, Baldelli 1970, Monterosso 1970, Bigi 1974, Capovilla 1977, Capovilla 1978, Capovilla 1978[2], Gorni 1978, Gorni 1981[3], Pirrotta 1984, Bigi 1989, Gorni 1993, Pagnotta 1995, Vela 1996, Schulze 2001, Larson 2005.
Ballata romantica
Giovannetti 1999.
Caccia
Brasolin 1978, Pirrotta 1984.
Canto carnascialesco
Ghisi 1937.
Canzone
Biadene 1885, Biadene 1886, Lisio 1895, Biadene 1901, Biadene 1901[2], Labande e Jeanroy 1928, Pazzaglia 1967, Baldelli 1970, Monterosso 1970, Gorni 1973, Antonelli 1978, Gonfroy 1982, Le Vot 1982, Santagata 1989, Cabani 1990, Pelosi 1990, Barattelli 1993, Gorni 1993, Giunta 1995, Menichetti 1999, Stussi 1999, Giunta 2000[2], Bozzola 2003, Gorni 2008, Guidolin 2008.
Cfr. -*Ode-canzonetta*, *Ode pindarica*.
Canzone ciclica
Balbi 1993.

Canzone leopardiana
Blasucci 1993, Blasucci 1993[2], Girardi 1994, Santagata 1994, Girardi 2000.
Canzone-ode
Carducci 1902, Zucco 1996, Zucco 1999.
Canzonetta
Neri 1920, Calcaterra 1926, Donato 1978, Pirrotta 1987.
Decima rima
Manetti 1996, Stussi 1999.
Discordo
Canettieri 1995, Chessa 1995.
Ditirambo
Imbert 1890, Romei 1999, Bucchi 2005, Sartori 2008.
Egloga
Orvieto 1988, Fornasiero 1998, Zanato 1998.
Elegia
Gorni 1972.
Endecasillabo sciolto
Mazzoni 1888, Segre 1963[2], Pecoraro 1966, Placella 1969, Pecoraro 1970, Segre 1985, Tizi 1988, Tizi 1988-89, Comboni 1994, Daniele 1994, Santagata 1994, Melani 1995, Di Ricco 1997, Esposito 1998, Soldani 1999, Zangrandi 2003, Bucchi 2009, Gorni 2009.
Frottola
Orvieto 1978, Parenti 1978, Russel 1982, Bersani 1983, Romei 1986, Verhulst 1988, Verhulst 1990, Pancheri 1991, Verhulst 1991, Pancheri 1993, Trovato 1998, Berisso 1999, Giunta 2004.
Lassa
Boni 1962, Limentani 1984.
Lauda
Roncaglia 1962, Varanini 1972, Mancini 1973, Ciociola 1979, Roncaglia 1981[2], Ziino 1981, Del Popolo 1982, Elsheikh 1985, Manetti 1993, Lannutti 1994, Elsheikh 2001, Lannutti 2001[2].
Madrigale
Daniele 1972, Daniele 1973, Ariani 1975, Pirrotta 1975, Martini 1981, Capovilla 1982, Capovilla 1983, Pirrotta 1984, Santagata 1984, Gallo 1986, Bianconi 1986, Daniele 1987, Damian 1993, Damian 1997, Carrai 1999, Zenari 2000, Ritrovato 2001, Zenari 2004.
Melodramma, cantata e aria
Folena 1982, Folena 1983, Accorsi 1989, Trovato 1990, Baldacci 1993, Maeder 1993, Canonica 1996, Gronda e Fabbri 1997, Mengaldo 2000, Benzi 2005, Fabbri 2007.
Metrica barbara (e altre imitazioni della metrica classica)
Carducci 1881, Mazzoni 1894, Gandiglio 1912, Geymonat 1966, Balduino 1973, Bertinetto 1976, Vergara 1978, Martelli 1984, Papini 1988, Capovilla 1990, Capovilla 1990[2], Bertolini 1993, Capovilla 1993, Mancini 1994, Audisio 1995, Bausi 1996, Pastore Stocchi 1996, Capovilla 1997, Capovilla 1998, Zucco 1999[2], Mancini 2000, Bartolomeo 2001, Audisio 2001, Audisio 2005, Bellato 2006, Capovilla 2006, Audisio 2007, Salibra 2007, Audisio 2008.
Mottetto
Goldin 1973, Della Seta 1983-84, Giunta 2000, Barbieri 2002, Giunta 2005.

Ode

Cfr. *canzone-ode*.

Ode-canzonetta

Calcaterra 1926[2], Zucco 1996, Zucco 1999, Zucco 2001[2].

Ode pindarica

Perosa 1934, Capovilla 2001, Tissoni 2003.

Ottava rima e cantari

De Robertis 1944, De Robertis 1961, Limentani 1961, Dionisotti 1964, Roncaglia 1965, Varanini 1965, Bigi 1967, Blasucci 1969, Picone 1977, Balduino 1982, Balduino 1984, De Robertis 1984, Limentani 1984, Cabani 1988, Praloran e Tizi 1988, Blasucci 1989, Dionisotti 1989, Cabani 1990[2], Gatti 1993, Gorni 1993, Calitti 1996, Soldani 1999[2], Battaglia Ricci 2000, Bartoli 2000, Balduino 2004, Bucchi 2009.

Nona rima

Berisso 2000, Berisso 2000[2].

Polimetro

Biancardi 1992, Pantani 1998.

Quartina di alessandrini

Avalle 1962, Buzzetti Gallarati 1978.

Sequenza

Pasquali 1976, Del Popolo 1982, Roncaglia 1992, Avalle 1993.

Serventese

Braccini 1965, Menichetti 1978, Ciociola 1979, Santagata 1984, Panzera 1997.

Sesta rima

Manetti 1993.

Sestina lirica

Mari 1899[2], Jeanroy 1913, Jenni 1945, Riesz 1971, Gorni 1975, Baldelli 1976, Roncaglia 1981, Santagata 1984, Fo, Vecce e Vela 1987, Santagata 1990, Berra 1992, Frasca 1992, Billy 1993, Canettieri 1993, Pantani 1993, Pulsoni 1995, Billy 1996, Comboni 1996, Pulsoni 1996, Comboni 1999, Pulsoni 1999, Comboni 2000, Colussi 2001, Comboni 2001, Allegretti 2002, Billy 2004.

Sonetto

Biadene 1888, Mönch 1955, Getto e Sanguineti 1957, Spitzer 1958, Wilkins 1959, Menichetti 1975, Baldelli 1976, Marazzini 1981, Santagata 1984, Montagnani 1986, Antonelli 1989, Renzi 1989, Santagata 1989, Avalle 1990, Antonelli *et alii* 1991, Roncaglia 1992[2], Gorni 1993, Leonardi 1993, Bordin 1994, Gutiérrez Carou 1994, Brugnolo 1995, Frare 1995, Calenda 1995, Girardi 1996, Pastore 1996, Brugnolo 1998, Pötters 1998, Pulsoni 1998, Fasani 1998, Beltrami 1999, Billy 1999, Brugnolo 1999[2], Pötters 1999, Tonelli 1999, Desideri 2000, Larson 2000, Tonelli 2000, Colussi 2001[2], Zucco 2001, Roggia 2002, Beltrami 2003, Dal Bianco 2003, Soldani 2003, Soldani 2004, Commare 2006, Severi 2007, Pinchera 2008, Camboni 2008, Soldani 2009, Camboni 2011.

Stanza

Camboni 2002, Camboni 2011.

Stornello

Cirese 1988.

Strambotto, rispetto e ottava isolata

Li Gotti 1949, D'Aronco 1951, Ruggieri 1962, Spongano 1971, Pirrotta 1975, Lampiasi 1986, Cirese 1988, Bigi 1989, Battaglia Ricci 2000.

Terza rima
Mari 1899[2], Casini 1920, Contini 1965, Blasucci 1969, Baldelli 1976, Tissoni Benvenuti 1976, Fasani 1978-80, Beltrami 1981, Bigi 1981, Gorni 1981, Freccero 1983, Gavazzeni 1984, Valerio 1986, Brugnolo 1987, Peirone 1990, Fasani 1992, Barański 1993, Gorni 1993, Leonardi 1993, Barański 1995, Gorni 1999, Ferretti Cuomo 2004.
Terzina lirica
Carrai 1983-84.
Verso libero e metrica del Novecento
Cfr. *Novecento* (1.5).
Zagialesca
Roncaglia 1949, Roncaglia 1962, Roncaglia 1992, Capaldo 2010.
Zingaresca
Magnani 1988.

1.4 Altri titoli

Levi 1908 (*poesia del secondo Trecento in Italia settentrionale*), Folena 1952 (*poesia del Quattrocento e Sannazaro*), Ghinassi 1958 (*poesia del Quattrocento e Poliziano*), Ghinassi 1961 (*tendenze metriche del primo Cinquecento*), Mengaldo 1963 (*poesia del Quattrocento e Boiardo*), Fubini 1965 (*forme metriche del Settecento*), De Robertis 1966 (*poesia del Quattrocento*), Folena 1965 (*Siciliani*), Fubini 1971 (*poesia del Cinquecento*), Brugnolo 1974-77 (*poesia del primo Trecento in Italia settentrionale*), Ageno 1977 (*poeti minori del Trecento*), Santagata 1979 (*poesia del Quattrocento alla corte aragonese*), Baldelli 1983 (*poesia del Duecento nell'Italia mediana*), Folena 1983 (*forme metriche del Settecento*), Gronda 1984 (*forme metriche del Settecento*), Santagata 1984 (*poesia del Quattrocento nelle Marche e in Romagna*), Bianconi 1986 (*poesia del Cinquecento e del Seicento*), Gorni 1987 (*petrarchismo*), Bessi 1992 (*poesia del Quattrocento*), Baldelli 1993 (*poesia del Duecento*), Balduino 1995 (*petrarchismo*), Beccaria 1993 (*poesia del Settecento, Ottocento e Novecento*), Brugnolo 1995 (*Siciliani*), Praloran 2004 (*petrarchismo*), Di Girolamo 2005 (*Siciliani*)

1.5 Novecento

Contributi sulla metrica del Novecento
Praz 1937, Fortini 1957, Fortini 1958, Fortini 1958[2], Giuliani 1965, Pinchera 1966, Contini 1969, Limentani 1970, Bàrberi Squarotti 1974, Pazzaglia 1974, Mengaldo 1975, Fortini 1976, Avalle 1980, Bertone 1981, Marazzini 1981, Salibra 1982, Bàrberi Squarotti 1986, Capovilla 1986[3], Coletti 1986, Girardi 1987, Mengaldo 1987, Mengaldo 1988, Menichetti 1990, Mengaldo 1991, Esposito 1992, Marcheschi 1992, Giovannetti 1994, Pietropaoli 1994, Bertoni 1995, Pastore 1996, Pastore 1999, Pulsoni 1999, Mengaldo 2000[2], Tonelli 2000, Girardi 2001, Roggia 2002, Scarpa 2003, Panicali 2004, Commare 2006, Mancini 2006, Ritrovato 2008.
Contributi di metrica su poeti del Novecento
Avalle 1972 (*Montale*), Siti 1972 (*Pasolini*), Di Girolamo 1975 (*Pavese*), Lavezzi 1981 (*Montale*), Tavani 1981 (*Pavese*), Ossola 1982 (*Ungaretti*),

Brugnolo 1983 (*Pasolini*), Girardi 1984 (*Saba*), Pinchera 1985 (*Saba*), Stella 1987 (*Ungaretti*), Giannangeli 1988 (*Montale*), Antonello 1991 (*Montale*), Pinchera 1990 (*'Novissimi'*), Folena e Tioli 1991 (*Saba*), Zucco 1993 (*Giudici*), Bordin 1994 (*Zanzotto*), Girardi 1996 (*Caproni*), Pelosi 1997 (*Gozzano*), Mengaldo 1998 (Caproni), Magro 1999 (*Bertolucci*), Giovannetti 2001 (*Campana*), Musarra 2001 (*Ungaretti*), Magro 2002 (*Raboni*), Adamo 2003 (*Palazzeschi*), Beltrami 2003[2] (*Caproni*), Ciadamidaro 2003 (*Montale*), Manfredini 2003 (*Lucini*), Scarpa 2004 (*Caproni*), Mengaldo 2006 (*Sbarbaro*), Ferro 2008 (*Lucini*), Pinchera 2008 (*Caproni*), Zambelli 2008 (*Saba*), Zucco 2008 (*Marin*).

2. OPERE CITATE E ABBREVIAZIONI

Accorsi, Maria Grazia

1989 *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, GSLI, CLXVI, pp. 212-225.

1992 (a c. di) Francesco de Lemene, *Scherzi e favole per musica*, Modena, Mucchi.

Adamo, Giorgio

1994 *Metrica cantata, metrica recitata*, in *Il verso cantato...*, pp. 55-68.

Adamo, Giuliana

2003 *Nota sul ritmo del primo Palazzeschi*, SMI, III, pp. 265-284.

Afribo, Andrea

2002 *Sequenze e sistemi di rime nella lirica del secondo Duecento e del Trecento*, SMI, II, pp. 3-46.

2003 *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in Praloran 2003, pp. 531-618.

2009 *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci.

Agamennone, Maurizio

1994 *Una voce per cantar l'ottava*, in *Il verso cantato...*, pp. 45-54.

Ageno (Brambilla Ageno), Franca

1953 *La rima siciliana nelle laudi di Jacopone da Todi*, BCSFLS, I, pp. 152-184.

1955 (a c. di) Luigi Pulci, *Morgante*, Milano-Napoli, Ricciardi.

1959 rec. alla prima ed. 1957 di Sansone 1995, «Romance Philology», XII, pp. 314-324.

1974 *Rintronico*, LN, XXXV, pp. 11-12.

1977 *Osservazioni sul testo di poeti minori del Trecento*, «Romance Philology», XXXI, pp. 91-110.

1977[2] (a c. di) *Le rime di Panuccio del Bagno*, Firenze, Accademia della Crusca.

1984 *L'edizione critica dei testi volgari*, 2ª ed., Padova, Antenore.

1984[2] *I «Proverbi» di Ser Garzo*, SP, I, pp. 1-37.

1990 (a c. di) Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, Firenze, Olschki - University of W. Australia Press.

Allegretti, Paola

2002 *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore» (Inf. I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio*, SD, LXVII, pp. 11-55.

Andreoli, Annamaria e Lorenzini, Niva

1982-84 (a c. di) Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, intr. di L. Anceschi, 2 voll., Milano, Mondadori.

Andrews, Richard
1977 (a c. di) Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.
Anticomoderno [II]. *La sestina*, Roma, Viella, 1996.
Antognoni, Oreste
1881 *Le glosse ai* Documenti d'Amore *di M. Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, «Giornale di Filologia Romanza», IV, pp. 76-98.
Antonelli, Roberto
1977 *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*, BCSFLS, XIII, pp. 20-126.
1978 *Ripetizione di rime, «neutralizzazione» di rimemi?*, MR, V, pp. 169-206.
1979 (a c. di) Giacomo da Lentini, *Poesie*, I, Roma, Bulzoni.
1984 *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
1986 *Metrica e testo*, M, IV, pp. 37-66.
1989 *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, I, pp. 35-75.
1994 *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a c. di P. Toubert e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, pp. 309-323.
1998 *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, CT, I, 1, pp. 177-201.
2008 (a c. di) *Giacomo da Lentini*, in Antonelli, Di Girolamo e Coluccia 2008, I.
Antonelli, Roberto, Di Girolamo, Costanzo e Coluccia, Rosario
2008 (a c. di) *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, I-III.
Antonelli, Roberto *et alii*
1991 *Lo spazio del sonetto* = «Micromégas», XVIII, 1991.
Antonello, Massimo
1991 *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Pisa, Maria Pacini Fazzi.
Ariani, Marco
1975 (a c. di) Giovan Battista Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia (*Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali*, pp. VII-CLXV).
ASNSP = «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere.
Audisio, Felicita
1995 *Pascoli: metrica «neoclassica» e metrica italiana*, RassLI, XCIX, pp. 34-91.
2001 *Carducci, la* poesia barbara *e gli umanisti dell'area meridionale (Con Appendice di lettere e testi e Tavola di collazione)*, RassLI, s. IX, II, pp. 423-458.
2005 *Carducci, l'esametro, il pentametro e alcuni antecessori. (Appendice: Nota sulla scuola bergamasca)*, RassLI, s. IX, II, pp. 371-408.
2007 *Carducci e i metri neoclassici delle 'Rime' di San Miniato*, in *Tra libri, lettere e biblioteche. Saggi in memoria di Benedetto Aschero*, a c. di P. Scapecchi e G. Volpato, Milano, Editrice bibliografica, pp. 22-44.
2008 *Carducci e la saffica: modelli ed esecuzione*, SMI, VIII, pp. 169-215.
Avalle, d'Arco Silvio
1960 (a c. di) Peire Vidal, *Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1962 *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, BCSFLS, VI (= *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, I), pp. 119-160.
1963 *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1968 *Alcune particolarità metriche e linguistiche della Vita ritmica di San Zeno*,

in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Mondadori, pp. 11-38.
1970 *La poesia ritmica latina e i suoi primi teorici*, in AA.VV., *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, pp. 301-311.
1972 *Tre saggi su Montale*, 3ª ed., Torino, Einaudi.
1974 *La rima «francese» nella lirica italiana delle origini*, in *Scritti in onore di Caterina Vassallini*, racc. da Luigi Barberi, Verona, Fiorini, pp. 29-43.
1974[2] *La formalizzazione delle rime e delle assonanze nella poesia italiana delle origini*, «L'Italia Dialettale», XXXVII, pp. 3-17.
1977 *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1979 *Le origini della versificazione moderna* (appunti raccolti da Elisabetta Eschini ed integrati dall'autore), Torino, Giappichelli.
1979[2] *Al servizio del vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca.
1980 *Poesia*, in *Enciclopedia del Novecento*, V, pp. 408-422, poi in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 115-155 (da cui si cita).
1981 *Programma per un omofonario automatico della poesia italiana delle origini*, Firenze, Accademia della Crusca.
1982 *La struttura musicale e i suoi problemi tra Medioevo e Rinascimento*, in *Musica, società e cultura. Dal Medioevo al Barocco*, Torino, Teatro Regio di Torino, pp. 153-165.
1983 *Musique et poésie au Moyen Age*, «Travaux de Linguistique et de Littérature», XXI, pp. 7-19.
1990 *Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale*, in *Metrica classica e linguistica...*, pp. 495-526.
1992 (a c. di) *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini*, I, Milano-Napoli, Ricciardi.
1992[2] *Dalla metrica alla ritmica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, dir. da G. Cavallo, C. Leonardi e E. Menestò, 1, I, I, Roma, Salerno Ed., pp. 391-476.
1993 *Teoria dei generi paraliturgici alto-medievali fra latino e volgare. Il caso delle Laudes creaturarum di S. Francesco*, in *Le passage à l'écrit des langues romanes*, éd. par M. Selig, B. Franck et J. Hartmann, Tübingen, G. Narr, pp. 227-233.

Avolio, Corrado
1886 *La questione delle rime nei poeti siciliani del secolo XIII*, in *Miscellanea Caix-Canello*, pp. 237-241.

Baehr, Rudolph
1984 *Manual de versificación española*, trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, 2ª ed., Madrid, Gredos (1ª ed. 1970).
1996 *Grundbegriffe und Methodologien der romanischen Metrik*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, II, 1, pp. 435-468.
1996[2] *Romanische Versgefüge*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, II, 1, pp. 480-528.
1996[3] *Die führenden Versarten der Romania*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, II, 1, pp. 469-480.

Balbi, Giovanna
1993 *Le canzoni cicliche di Cino Rinuccini (tra sperimentalismo metrico e ricerca di autonomia)*, in *Studi testuali 2*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, pp. 11-27.
1995 (a c. di) Cino Rinuccini, *Rime*, Firenze, Le Lettere.
Balbín Lucas, Rafael de
1975 *Sistema de rítmica castellana*, 3ª ed., Madrid, Gredos.
Baldacci, Luigi
1958 (a c. di) *Poeti minori dell'Ottocento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
1993 *Conclusioni sul libretto d'opera*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, pp. 1521-1531.
Baldelli, Ignazio
1970 *Ballata*, *Canzone*, *Congedo*, *Endecasillabo*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, pp. 502-503, 796-802; II, pp. 144-146, 672-676.
1973 *Rima*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, pp. 930-949.
1976 *Sestina*, *Sestina doppia*, *Settenario*, *Sonetto*, *Sonetto doppio*, *Terzina*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, pp. 193-195, 200-202, 317-320, 583-593.
1983 *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, 2ª ed., Bari, Adriatica.
1993 *Dai siciliani a Dante*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, I, pp. 581-609.
Baldini, Antonio
1944 (a c. di) Giovanni Pascoli, *Poesie*, 4ª ed., Milano, Mondadori.
Balduino, Armando
1968 rec. a Bellucci 1967, LIt, XX, pp. 526-542.
1970 (a c. di) *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati.
1971 *Ancora su un'edizione delle rime di Maestro Antonio da Ferrara*, LIt, XXIII, pp. 63-85.
1973 *Barbara, metrica*, in DCLI, I, pp. 191-194.
1982 *«Pater semper incertus». Ancora sulle origini dell'ottava rima*, M, III, pp. 107-158.
1984 *Le misteriose origini dell'ottava rima*, in Picone e Bendinelli Predelli 1984, pp. 25-48.
1995 *Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento*, «Musica e Storia», III, pp. 227-278.
2004 *Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento*, SMI, IV, pp. 203-227.
Barański, Zygmunt G.
1993 *La «Commedia»*, in Brioschi e Di Girolamo 1993-96, I, pp. 492-560.
1995 *The Poetics of Meter. Terza rima, «Canto», «Canzon», «Cantica»*, in *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, ed. by Theodore J. Cachey, Jr., Notre Dame (Ind.) and London, University of Notre Dame Press, pp. 3-41.
Barański, Zygmunt G. e Boyde, Patrick
1997 (a c. di) *The* Fiore *in Context. Dante, France, Tuscany*, Notre Dame and London, University of Notre Dame Press.
Barattelli, Bianca
1993 *Teoria e pratica della tornata in Dante e nella trattatistica italiana medievale*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, pp. 387-396.
Barbarisi, Gennaro e Chiodaroli, Franco
1963 (a c. di) Vincenzo Monti, *Versione dell'«Iliade»*, Torino, UTET.
Bàrberi Squarotti, Giorgio
1969 (a c. di) Francesco Berni, *Rime*, Torino, Einaudi.
1974 *Gli inferi e il labirinto*, Bologna, Cappelli (*Montale, la metrica e altro*, pp. 195-268).

1986 *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, M, IV, pp. 182-208.

Barbieri, Alvaro

2002 rec. a Giunta 2000, SMI, II, 2002, pp. 296-300.

Bartoli, Lorenzo

2000 *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, «Quaderns d'Italià», 1999-2000, pp. 91-99.

Bartolomeo, Beatrice

1992 *Le forme metriche della «Bella mano» di Giusto de' Conti*, «Interpres», XII, pp. 7-56.

2001 *I primi esperimenti di metrica barbara nel Quattrocento. La saffica volgare di Niccolò Lelio Cosmico*, SMI, I, pp. 113-158.

Battaglia, Salvatore

1938 (a c. di) Giovanni Boccaccio, *Teseida*, Firenze, Sansoni.

Battaglia Ricci, Lucia

2000 *Boccaccio*, Roma, Salerno Ed.

Battisti, Carlo

1959 *Osservazioni e correzioni ad una recente edizione del «Reggimento e costumi di donna» di F. da Barberino*, Modena, Società Tipografica Modenese.

Bausi, Francesco

1996 *L'allegrezza dell'artefice. Esametro e distico elegiaco nella poesia italiana di Giovanni Pascoli*, SPCT, LIII, pp. 105-129.

Bausi, Francesco e Martelli, Mario

1993 *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere.

BCSFLS = «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani»

Beccaria, Gian Luigi

1964 *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki.

1970 *Cesura*, *Dialefe*, *Diastole*, *Dieresi*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, pp. 928-931; II, pp. 420-424, 427, 432-436.

1975 *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.

1993 *Dal Settecento al Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, I, Torino, Einaudi, pp. 679-749.

Becker, Philipp August

1932 *Die Anfänge der romanischen Verskunst*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LVI, pp. 263-271.

Bellato, Anna

2006 *Nota sulla metrica barbara nelle poesie di Fantoni*, SMI, VI, pp. 157-175.

in c.d.s. (a c. di) Giovanni Fantoni, *Odi*, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore.

Bellorini, Egidio

1941 (a c. di) Giovanni Berchet, *Poesie*, 2ª ed., Bari, Laterza.

Bellucci, Laura

1967 (a c. di) Antonio da Ferrara, *Rime*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.

1972 (a c. di) *Le Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, Bologna, Pàtron.

Beltrami, Pietro G.

1971 *Appunti e ricerche sul metro della «Caduta»*, GSLI, CXLVIII, pp. 334-357.

1980 *Prospettive della metrica*, «Lingua e stile», pp. 281-300.
1981 *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini.
1984 rec. a Cornulier 1982, RLI, II, pp. 587-605.
1985 *Metrica e sintassi nel canto XXVIII dell'«Inferno»*, GSLI, CLXII, pp. 1-26.
1986 *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, M, IV, pp. 67-107.
1990 *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, RLI, VIII, pp. 465-513.
1993 *Quante sillabe ha un endecasillabo? (Qualche problema intorno alla storia della metrica)*, RLI, XI, 3, pp. 393-410.
1993-96 *Versificazione* [1989], in Brioschi e Di Girolamo 1993-96, I, pp. 221-262; II, pp. 146-162; III, pp. 196-209; IV, pp. 239-258.
1995 *Elementi unitari nella metrica romanza medievale. Qualche annotazione in margine ad una Storia del verso europeo*, in *Il verso europeo*. Atti del seminario di metrica comparata (4 maggio 1994), a c. di F. Stella, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana - Fondazione Ezio Franceschini, pp. 75-101.
1999 *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani...*, pp. 187-216.
1999[2] *Chrétien de Troyes, la rima leonina, e qualche osservazione sui criteri metrici nelle scelte testuali*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*, Atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 193-218.
2000 *Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)*, «Moderna», II, 2, pp. 25-41.
2003 *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, Rh, I, pp. 7-35.
2003[2] *Caproni e i manuali di metrica*, in *Omaggio a Caproni*. Atti del Convegno, Livorno, 9 febbraio 2001, a c. di Lorenzo Greco, Pisa, Pacini, pp. 117-139.
2003[3] *Appunti su metro e lingua*, NRLI, 2003, VI, pp. 9-26. {cit.?}??
2005 *A che serve un'edizione critica?*, «Per Leggere», V, pp. 153-168.
2007 *Carducci e* La guerra, «Per Leggere», XIII, pp. 135-149.
2010 *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, Il Mulino.
2010[2] *I poeti siciliani nella nuova edizione (con appunti su testo e metrica)*, BCSFLS, XXII, pp. 425-446.

Benveniste, Émile
1971 *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore (trad. it. di *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966).

Benzi, Elisa
2005 *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.

Beretta, Carlo
2004-2005 *La tecnica della rima nelle opere volgari di Bonvesin da la Riva. Parte I: Rimario*, «Medioevo letterario d'Italia», I, pp. 11-50; *Parte II: Studio*, ivi, II, pp. 47-110.

Berisso, Marco
1999 *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, SFI, LVII, pp. 201-233.
2000 (a c. di) *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda Editore.

2000[2] *Appunti su alcuni aspetti metrici dell'«Intelligenza»*, in *Per Domenico De Robertis*. Studi offerti dagli allievi fiorentini, Firenze, Le Lettere, pp. 31-54.

Bernardelli, Giuseppe
1989 *Metrica francese. Fondamenti teorici e lineamenti storici*, Brescia, La Scuola.

Berra, Claudia
1992 *La sestina doppia CCCXXXII*, «Atti e Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti» (*Lectura Petrarce* XI-1991), pp. 219-235.

Bersani, Mauro
1983 *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, SPCT, XXVI, pp. 59-78.

Berti, Jacopo
1997 *La metrica di Niccolò Tommaseo* (risorsa di rete, Banca Dati "Nuovo Rinascimento", www.nuovorinascimento.org, consultazione del 17.4.2011).

Bertinetto, Pier Marco
1973 *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche della versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier.
1976 *Il ritmo della prosa e del verso nelle commedie dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, pp. 347-377.
1977 *«Syllabic blood» ovvero l'italiano come lingua ad isocronismo sillabico*, «Studi di Grammatica Italiana», VI, pp. 69-96.
1978 *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, M, I, pp. 1-54.
1981 *Strutture prosodiche dell'italiano*, Firenze, Accademia della Crusca.
1985 *A proposito di alcuni recenti contributi sulla prosodia dell'italiano*, ASNSP, s. III, XV, pp. 581-643.
1988 *Autonomia e relazionalità della metrica*, ASNSP, s. III, XVIII, pp. 1387-1409.

Bertolini, Lucia
1993 *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, Modena, Panini.

Bertone, Giorgio
1981 *Appunti e nozioni di metrica italiana. Con alcune ricerche novecentesche*, Genova, Bozzi.
1991 *Per una ricerca metricologica su Chiabrera*, Genova, Marietti.
1999 *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi.

Bertoni, Alberto
1995 *Dai Simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino.

Bessi, Rossella
1992 *Un nuovo esperimento metrico quattrocentesco: l'inedito sonetto «Donna ti chiamo» di Marabottino di Tuccio Manetti*, «Interpres», XII, pp. 303-308.

Bettarini, Rosanna e Contini, Gianfranco
1980 (a c. di) Eugenio Montale, *L'opera in versi*, Torino, Einaudi.

Bettoni 1834 = *Opere di Gabriello Chiabrera e di Fulvio Testi*, Milano, Bettoni.

Bezzola, Guido
1969 (a c. di) Vincenzo Monti, *Poesie*, Torino, UTET.

Biadene, Leandro
1885 *Il collegamento delle stanze mediante la rima nella canzone italiana dei secc. XIII e XIV*, Firenze.

1886 *La forma metrica del commiato nella canzone italiana dei secc. XIII e XIV*, in *Miscellanea Caix-Canello*, pp. 357 ss.
1888 *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, «Studj di filologia romanza», IV/1 (rist. anast. a c. di R. Fedi, Firenze, Le Lettere, 1977).
1901 *Il collegamento delle due parti principali della stanza per mezzo della rima nella canzone italiana dei secoli XIII e XIV*, *Scritti varî di filologia dedicati a E. Monaci*, Roma, pp. 21-36.
1901² *La rima nella canzone italiana dei secc. XIII e XIV*, in *Raccolta di studi dedicati ad A. D'Ancona*, Firenze.
Biancardi, Giovanni
1992 *Esperimenti metrici del primo Quattrocento: i polimetri di Giusto de' Conti e Francesco Palmario*, «Italianistica», XXI, 2-3, 1992 (= *Studi in memoria di Giorgio Varanini*. I. *Dal Duecento al Quattrocento*), pp. 651-678.
Bianchi, Dante
1956 *Di alcuni caratteri della verseggiatura petrarchesca*, SP, VI, pp. 81-121.
Bianchi, Enrico
1962 *Retorica e metrica italiana. Avviamento allo studio della letteratura*, 7ª ed., Firenze, Le Monnier.
Bianco, Monica
2003 *Fortuna metrica del Petrarca nel Cinquecento: la canzone CCVI*, *Lectura Petrarcae* (Padova, 2003), Firenze, Olschki, pp. 185-213.
Bianconi, Lorenzo
1986 *Il Cinquecento e il Seicento*, in *LIE*, VI, pp. 319-363.
Bigi, Emilio
1962 *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli*, 3 voll., Comm. per i testi di lingua, Bologna, vol. II, pp. 29-56.
1967 *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi.
1974 *Le ballate del Petrarca*, GSLI, CLI, pp. 481-493.
1981 *Forme e significati nella «Divina Commedia»*, Bologna, Cappelli.
1989 *Ballate e rispetti del Poliziano*, GSLI, CLXIV, pp. 481-499.
1993 rec. a P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, in GSLI, CLXX, pp. 294-298.
Billy, Dominique
1984 *La nomenclature des rimes*, «Poétique», 57, pp. 64-75.
1993 *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, MR, XVIII, pp. 207-39, 371-402.
1996 *L'art et ses leurres: à propos du commiato d'Al poco giorno*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 41-54.
1999 rec. a Pötters 1998, CT, II, 3, pp. 1021-1028.
2000 *Le flottement de la césure dans le décasyllabe des troubadours*, CT, III, 2, pp. 587-622.
2000² *L'invention de l'endecasillabo*, in *Carmina semper et citharae cordi*, pp. 31-46.
2004 *La sextine réinventée. Suivi d'un essai de métrique génétique*, SMI, IV, pp. 3-32.
Blasucci, Luigi
1969 *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1989 *Fubini e le lezioni inedite sull'ottava*, ASNSP, s. III, XIX, pp. 131-156.
1993 *Morfologia delle canzoni*, in *Le canzoni di Giacomo Leopardi. Studi e testi*, a c. di M. Santagata, Pisa, La Libreria del Lungarno, pp. 9-42.
1993² *Partizioni e chiusure nelle prime «canzoni libere» leopardiane (con al-*

cune prospezioni sulle successive), in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, pp. 1593-1606.

Bocchi, Andrea

2004 *Il contrasto di Sacoman e Cavazon*, in Daniele 2004, pp. 89-126.

Boldrini, Sandro

1992 *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

2004 *Fondamenti di prosodia e metrica latina*, Roma, Carocci.

Boni, Marco

1954 (a c. di) Sordello, *Le Poesie*, Bologna, Palmaverde.

1962 *La «Chanson de Roland» e le «Canzoni di re Enzio»*, C, XXX, pp. 40-46.

Bordin, Michele

1992-93 *Proposte per una nuova analisi metrica della «Liberata» (prosodia, ritmo, sintassi)*, «Studi Tassiani», XL-XLI, pp. 138-142.

1994 *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'«Ipersonetto» di Zanzotto*, «Quaderni Veneti», XVIII, pp. 95-178.

2003 *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, «Studi sul Boccaccio», XXXI, pp. 137-201.

Borlenghi, Aldo

1958 (a c. di) Niccolò Tommaseo, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Boyde, Patrick

1979 *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori (*Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, C.U.P., 1971).

Bozzola, Sergio

2003 *Il modello ritmico della canzone*, in Praloran 2003, pp. 191-248.

Braccini, Mauro

1965 *Una battaglia di salmi in un antico serventese inedito*, SFI, XXIII, pp. 173-189.

Branca, Vittore

1944 (a c. di) Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, Firenze, Sansoni.

1958 (a c. di) Giovanni Boccaccio, *Rime. Caccia di Diana*, Padova, Liviana.

Brasolin, Maria Teresa

1978 *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, pp. 83-105.

Briganti, Paolo

1981 (a c. di) Piero Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, Torino, Einaudi.

Brioschi, Franco

1983 *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore.

Brioschi, Franco e Di Girolamo, Costanzo

1984 *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato (*Versificazione*, pp. 105-159).

1993-96 *Manuale di letteratura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri.

Brugnoli, Giorgio

1979 (a c. di) Dante Alighieri, *Epistola XIII* [*a Cangrande*], in Dante Alighieri, *Opere minori*, II, a c. di P.V. Mengaldo *et alii*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 512-521, 598-643.

Brugnolo, Furio

1974-77 *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*. I. *Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore, 1974; II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1977.

1983 *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a c. di G. Santato, Padova, Cleup.

1987 *Le terzine della «Maestà» di Simone Martini e la prima diffusione della «Commedia»*, MR, XII (= *Studi in memoria di A. Limentani*), pp. 135-140.
1995 *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, I, Roma, Salerno Ed., pp. 265-337.
1996 *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 257-284.
1998 *Presentazione* di Pötters 1998.
1999 *La teoria della 'rima trivocalica' e la lingua della Scuola poetica siciliana*, in *Lingua, rima, codici...*, pp. 25-43.
1999[2] *Ancora sulla genesi del sonetto*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani...*, pp. 93-106.
2003 *L'apocope poetica prima e dopo Petrarca*, CT, VI, 1, pp. 499-414.
2004 (a c. di) Dino Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, Torino, Einaudi.
2007 *"Quel tempo della tua vita mortale". Per la storia di una figura ritmica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, II, pp. 1725-1748.

Brunelli, Bruno
1965 (a c. di) Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, 2ª ed., Milano, Mondadori (vol. II).

Brunetti, Giuseppina
2000 *Il frammento inedito «Resplendiente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Max Niemeyer.

Bucchi, Gabriele
2005 (a c. di) Francesco Redi, *Bacco in Toscana, con una scelta delle* Annotazioni, Roma-Padova, Antenore.
2006 *Alcune attestazioni del decasillabo anapestico nella poesia per musica del primo Seicento*, SMI, VI, pp. 255-261.
2009 *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, SMI, IX, pp. 343-364.

Burger, Michel
1957 *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris, Droz-Minard.

Buzzetti Gallarati, Silvia
1978 *Artifici metrico-prosodici e versificazione francese antica (con particolare riguardo alla quartina monorima di alessandrini)*, M, I, pp. 55-77.

C = «Convivium»

Cabani, Cristina
1988 *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.
1990 *La canzone della battaglia di San Giglio (1416)*, «Schifanoia», VII, pp. 9-115.
1990[2] *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

Calcaterra, Carlo
1926 *Canzoni villanesche e villanelle*, «Archivum Romanicum», X, pp. 262-290.
1926[2] (a c. di) Paolo Rolli, *Liriche*, Torino, UTET (*La melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio*, pp. I-LXXXVIII).

Calenda, Corrado
1995 *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis.

Calitti, Floriana
1996 *L'ottava rima: stile «pedestre», «umile» e «moderno»*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 219-230.
Camboni, Maria Clotilde
2002 *Canzoni monostrofiche*, NRLI V, 2002, pp. 9-49.
2008 *Il sonetto delle origini e le "glosse metriche" di Francesco da Barberino*, SFI, LXVI, pp. 13-34.
2011 *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS, in c.d.s.
Camerino, Giuseppe Antonio
1999 *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi*, Napoli, Liguori.
Camilli, Amerindo
1951 *Il segno della dieresi nel verso*, LN, XIX, pp. 24-26.
1965 *Pronuncia e grafia dell'italiano*, 3ª ed. a c. di P. Fiorelli, Firenze, Sansoni.
Canettieri, Paolo
1993 *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma, Colet.
1995 *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto.
1998 *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, CT, I, pp. 141-176.
1999 *La metrica romanza*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, dir. da P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, 2, I, I, Roma, Salerno Ed., pp. 493-554.
Canonica, Elvezio
1996 (a c. di) Francesco de Lemene, *Raccolta di Cantate a voce sola*, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore.
Cantatore, Lorenzo
1996 *La metrica di Carducci: un ventennio di studi*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 307-324.
Cantini, Roberto
1968 (a c. di) Cesare Pavese, *Poesie*, 2ª ed., Milano, Mondadori.
Capaldo, Miriam
2010 *La strofe zagialesca nella lirica profana romanza delle Origini*, tesi di dottorato, Università di Siena, 2009-2010.
Capovilla, Guido
1977 *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, GSLI, CLIV, pp. 238-260.
1978 *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, pp. 107-147.
1978[2] *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, M, I, pp. 95-145.
1980 *Accertamenti sul testo e sulla struttura del «Compendio ritimale» di Francesco Baratella*, M II, pp. 123-138.
1982 *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale «antico», dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, M, III, pp. 159-252.
1983 *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, in «Atti e Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», XCV, pp. 449-484 (= *Lectura Petrarce III-1983*).
1986 *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, M, IV, pp. 109-146.
1986[2] *Metricologia*, in DCLI, 2ª ed., III, pp. 169-177.
1986[3] *La metrica della poesia in dialetto. Alcuni aspetti*, in Manlio Cortelazzo, *Guida ai dialetti veneti*, VIII, Padova, Cleup, pp. 61-76.

1989 *Appunti sul novenario*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a c. di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, pp. 75-88.
1990 *Per le «Odi barbare»*, RLI, VIII, 2, pp. 337-436 (anche in Id., *Fra le carte di Castelvecchio*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 203-232, in red. in parte modificata, col titolo *Lingua e metro nella sperimentazione 'barbara'*).
1990[2] *Sul Pascoli 'barbaro'*, in *Metrica classica e linguistica...*, pp. 527-552.
1993 *Variantismo metrico nelle «Odi Barbare»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, pp. 1809-1828.
1997 *Una scheda su D'Annunzio «barbaro»*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, pp. 197-208.
1998 *Carducci. Metrica barbara*, in *Enciclopedia Oraziana*, III, pp. 152-156.
1998[2] *Per un'analisi dell'esperienza metrica del Giusti*, SPCT, LVI, pp. 64-89.
2001 *Sul 'pindarismo' metrico fra Otto e Novecento*, SMI, I, pp. 289-306.
2006 *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, Modena, Mucchi.

Cappi, Davide
2005 *La rima imperfetta ne* L'intelligenza *e nell'uso romanzo*, SMI, V, pp. 3-66.

Cappuccio, Chiara e Zuliani, Luca
2006 *«Leutum meum bonum»: i silenzi di Petrarca sulla musica*, «Quaderns d'Italià», XI, pp. 329-358.

Caprettini, Gian Paolo *et alii*
1993 (a c. di) Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, Vago di Lavagno (Verona), La Grafica Editrice.

Carapezza, Francesco
1999 *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, NRLI, II, 2, pp. 321-354.

Carducci, Giosuè
1881 (a c. di) *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, Zanichelli (rist. anast. con pres. di E. Pasquini, Bologna, Zanichelli, 1985).
1902 *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, «Nuova Antologia»; *Prose* di G.C., Bologna, Zanichelli, 1905; quindi in *Opere*, Ed. Naz. XV, Bologna, Zanichelli, 1944, pp. 3-81 (da cui si cita).

Caretti, Lanfranco
1965 (a c. di) Alessandro Manzoni, *Opere*, Milano, Mursia.

Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti, Genève, Slatkine, 2000.

Carrai, Stefano
1983-84 *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti*, in Carrai 1999, pp. 17-26.
1998 (a c. di) *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore.
1999 *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni.

Casella, Angela, Ronchi, Gabriella e Varasi, Elena
1974 (a c. di) Ludovico Ariosto, *Commedie (Cassaria e Lena)*, Milano, Mondadori.

Casella, Mario
1924 *Sul testo della Divina Commedia*, «Studi danteschi», VIII, pp. 5-85.

Casini, Tommaso
1884 *Le forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni (2ª ed. 1900).
1920 *Per la genesi della terzina e della Commedia dantesca*, in *Miscellanea di studi storici in onore di G. Sforza*, Lucca, pp. 689-697.

Cassata, Letterio
1995 (a c. di) Guido Cavalcanti, *Rime*, Roma, Donzelli.
Castellani, Arrigo
1986 *Il Ritmo laurenziano*, «Studi linguistici italiani», XII, pp. 182-216.
2000 *Grammatica storica della lingua italiana*, I, *Introduzione*, Bologna, Il Mulino (cap. VI, *Cenni sulla formazione della lingua poetica*, pp. 459-536).
Castoldi, Massimo
2000 *'Io non credo che Matelda cessi di danzare!' Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone», LI, 3ª s., 30-31-32, pp. 61-98.
Cavaliere, Alberto
1966 *Trattato elementare di metrica e rimario pratico della lingua italiana*, Milano, Saepes.
C. Cast. = Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, ed. Nava 1983.
Cecchini, Enzo *et alii*
2004 (a c. di) Uguccione da Pisa, *Magnae derivationes*, edizione critica princeps, 2 voll., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
Cella, Roberta
1999 *I gallicismi nel volgare dei testi italiani centrali e meridionali (dalle Origini al 1375): analisi linguistica e repertorio lessicale*, tesi di dottorato, Pisa.
2003 *I gallicismi nei testi dell'italiano antico* (*dalle origini alla fine del sec. XIV*), Firenze, Accademia della Crusca.
Chailley, Jacques
1955 *Les premiers troubadours et le versus de l'école aquitaine*, «Romania», LXXVI, pp. 212-239.
Chessa, Silvia
1995 *Forme da ritrovare: i due discordi di Bonagiunta da Lucca*, SLI, LIII, pp. 5-21.
Chiesa, Paolo
2002 *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron.
Chiodo, Domenico
1995 (a c. di) Bernardo Tasso, *Rime*, I, *I tre libri degli Amori*, Torino, R.E.S.
Ciadamidaro, Amelia
2003 *Tra norma e infrazione: la ricerca metrica negli "Ossi di Seppia"*, «Filologia antica e moderna», XIV, pp. 105-130.
Ciccuto, Marcello
1985 *Il restauro de «L'Intelligenza» e altri studi dugenteschi*, Pisa, Giardini.
Ciociola, Claudio
1979 *Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)*, SFI, XXXVII, pp. 33-87.
Cirese, Alberto Mario
1988 *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio.
CLPIO = Avalle 1992.
CN = «Cultura Neolatina».
Cohen, Jean
1974 *Struttura del linguaggio poetico*, trad. it. Bologna, Il Mulino [ed. orig. Paris, Flammarion, 1966].
Coletti, Vittorio
1986 *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, «Metrica», IV, pp. 209-223.
Coluccia, Rosario
2008 (a c. di) *Poeti Siculo-toscani*, in Antonelli, Di Girolamo e Coluccia 2008, III.

Colussi, Davide
2001 *La nascita del sonetto* (rec. a Pötters 1998), SMI, I, pp. 328-336.
2001[2] rec. a *Dai Siciliani ai Siculo-toscani...*, SMI, I, pp. 378-381.
Comboni, Andrea
1994 *Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano*, SFI, LII, pp. 65-92.
1996 *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 67-79.
1999 *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriques du Moyen âge et de la Renaissance*, pp. 71-83.
2000 *La fortuna delle sestine*, «Quaderni Petrarcheschi», XI, pp. 73-88.
2001 *Notizia di tre odi oraziane tradotte in sestina lirica a fine Cinquecento*, SMI, I, pp. 207-222.
2001[2] *La nascita del sonetto*, SMI, I, pp. 328-336.
Commare, Giovanni
2006 *Il sonetto italiano del Novecento*, «Nuova Antologia», CXLI (f. 2240), pp. 289-310.
Conde Muñoz, Aurora
2004 *Ancora su Pascoli e l'uso del novenario. Analisi de La Voce*, «Cuadernos de filología italiana», XI, pp. 113-142.
Conti, Roberta
1990 *Strutture metriche del canzoniere boiardesco*, M, V, pp. 163-205.
Contini, Gianfranco
1946 (a c. di) Dante Alighieri, *Rime*, 2ª ed., Torino, Einaudi (1ª ed. 1939; nuova ed. con un saggio di M. Perugi, 1995).
1946[2] *Un anno di letteratura*, 2ª ed., Firenze, Le Monnier.
1958 *Il linguaggio di Pascoli*, in Contini 1970, pp. 219-245.
1960 (a c. di) *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.
1965 *Un'interpretazione di Dante*, in Contini 1970, pp. 369-405.
1969 *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Contini 1970, pp. 587-599.
1970 *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
1972 (a c. di) Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 4ª ed., Torino, Einaudi (1ª ed. 1964; nuova ed. con introd. di R. Antonelli, 1992).
1976 *Un nodo della cultura medievale: la serie* Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia, in G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, pp. 245-283.
1984 (a c. di) *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante*, Milano, Mondadori.
1984[2] (a c. di) Dante Alighieri, *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, I, I, a c. di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 553-827.
1986 *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi.
Conv. = Dante Alighieri, *Convivio*, ed. Vasoli 1988.
Cornulier, Benoît de
1981 *La rime n'est pas une marque de fin de vers*, «Poétique», XLVI, pp. 247-256.
1982 *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.
1995 *Art Poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
Corsaro, Antonio e Dubrovic, Simone
2008 Enjambement *e ottava rima tra epica e lirica (1470-1520)*, in *Enjambement. Teoria e tecniche*, pp. 151-178.

Corsi, Giuseppe
1952 (a c. di) Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, 2 voll., Bari, Laterza.
1969 *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET.
1970 *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.
Cremante, Renzo
1967 *Nota sull'enjambement*, «Lingua e stile», II, pp. 377-391.
1976 *Metrica*, in *Letteratura*, a c. di G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli, I, pp. 273-298.
Cremante, Renzo e Pazzaglia, Mario
1972 *La metrica*, Bologna, Il Mulino.
Crespi, Achille
1927 (a c. di) Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, Ascoli Piceno, Cesari.
CT = «Critica del Testo».
Cummings, John C.
1982 (a c. di) Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra.
D'Agostino, Alfonso
2006 *Capitoli di filologia testuale. Testi italiani e romanzi*, 2ª ed., Milano, CUEM.
Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile. Per la definizione del canone, Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), Galatina, Congedo, 1999.
Dal Bianco, Stefano
2003 *La struttura ritmica del sonetto*, in Praloran 2003, pp. 249-381.
2007 *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini.
Dal Verme 1658 = Tommaso Stigliani, *Arte del verso italiano*, Roma, Dal Verme, 1658.
Damian, Mariano
1993 *Struttura dei madrigali michelangioleschi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, pp. 905-920.
1997 *Sul madrigale con schema ABC ABC DD*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, pp. 135-151.
D'Ancona, Alessandro
1886 *L'arte di dire per rima. Sonetti di Antonio Pucci*, in *Miscellanea Caix-Canello*, pp. 293-303.
Daniele, Antonio
1972 *Lettura di un madrigale tassesco*, GSLI, CXLIX, pp. 349-362.
1973 *Anatomie tassesche*, GSLI, CL, pp. 202-232.
1987 *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in Daniele 1994, pp. 159-245.
1994 *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra.
2004 (a c. di) *Metrica e poesia*, Padova, Esedra.
Da Pozzo, Giovanni
1963 (a c. di) Francesco Algarotti, *Saggi*, Bari, Laterza.
D'Aronco, Gianfranco
1951 *Guida bibliografica allo studio dello strambotto, con un'antologia dei componimenti più discussi*, Modena, Società Tipografica Modenese.
DCLI = *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*
Debenedetti, Santorre
1906-7 *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, SM, II, pp. 59-82.
1922 *Il "Sollazzo". Contributi alla storia della Novella, della Poesia musicale e del Costume nel Trecento*, Torino, Bocca.
1925 rec. a Casella 1924, GSLI, LXXXV, pp. 353-358.

Delcorno Branca, Daniela
1986 (a c. di) Angelo Poliziano, *Rime*, Firenze, Accademia della Crusca.
Della Seta, Fabrizio
1983-84 *Mottetto*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, III, Torino, UTET, pp. 248-259.
Del Popolo, Concetto S.
1982 *Una lauda-sequenza in volgare*, M, III, pp. 255-261.
1988 *La rima nei testi di Garzo*, SPCT, XXXVII, pp. 5-16.
De Luca, Enrico
2001 *Il "Compendium artis ritimicae"* di Francesco Baratella, «Filologia antica e moderna», XX, pp. 19-54.
2004 *Il* Compendium *di Francesco Baratella nella tradizione metricologica tempiana*, in Daniele 2004, pp. 65-78.
De Robertis, Domenico
1961 *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Comm. per i testi di lingua, pp. 119-138.
1966 *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, III, pp. 357-784.
1970 *Cantari antichi*, SFI, XXVIII, pp. 67-175.
1980 (a c. di) Dante Alighieri, *Vita Nuova*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1984 *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in Picone e Bendinelli Predelli 1984, pp. 9-24.
1984[2] (a c. di) Giacomo Leopardi, *Canti*, ed. crit. e autografi, 2 voll., Milano, Il Polifilo.
1986 (a c. di) Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino, Einaudi.
De Robertis, Giuseppe
1944 *Studi*, Firenze, Le Monnier (2ª ed. 1953).
De Rosa, Francesco e Sangirardi, Giuseppe
1996 *Introduzione alla metrica italiana*, Milano, RCS - Sansoni.
2002 *Breve guida alla metrica italiana*, Firenze, Sansoni.
Desideri, Giovannella
2000 *«Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae». Ripensare l'invenzione del sonetto*, CT, III, 2, pp. 623-663.
Diacono, Mario e Rebay, Luciano
1986 (a c. di) Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, 4ª ed., Milano, Mondadori (1ª ed. 1974).
Diekmann, Sandra e Huck, Olivier
2007 *Versi sdruccioli e versi tronchi nella poesia e nella musica del Due e Trecento*, SMI, VII, pp. 3-31.
Di Girolamo, Costanzo
1972 *Gli endecasillabi dell'Infinito*, in Di Girolamo 1976, pp. 169-181.
1974 rec. a Bertinetto 1973, MR, I, pp. 459-465.
1975 *Il verso di Pavese*, in Di Girolamo 1976, pp. 183-196.
1975[2] *Regole dell'anisosillabismo*, in Di Girolamo 1976, pp. 119-135.
1976 *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.
1979 *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori.
2005 *Scuola poetica siciliana. Metrica*, in *Enciclopedia Federiciana*, II, pp. 691-700.
2008 (a c. di) *Poeti della corte di Federico II*, in Antonelli, Di Girolamo e Coluccia 2008, II.

Di Girolamo, Costanzo e Fratta, Aniello
1999 *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani...*, pp. 167-186.
Dionisotti, Carlo
1947 *Ragioni metriche del Quattrocento*, GSLI, LXIV, pp. 1-34.
1964 *Appunti su antichi testi*, «Italia Medioevale e Umanistica», VII, pp. 77-131.
1966 (a c. di) Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, 2ª ed., Torino, UTET (rist. Milano, TEA, 1989).
1989 *Appunti su cantari e romanzi*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXXII, pp. 227-261.
Di Ricco, Alessandra
1997 (a c. di) *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate* (rist. anast. dell'ed. Venezia, Modesto Fenzo, 1758), Trento, Università degli Studi di Trento.
Doc. Am. = Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, ed. Egidi 1905-27.
Donati, Alessandro
1912 (a c. di) *Poeti minori del Settecento. Savioli, Pompei, Paradisi, Cerretti ed altri*, Bari, Laterza.
Donato, Giuseppe
1978 *Contributo alla storia delle siciliane*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, pp. 183-203.
Dondero, Marco
1996 *Un bilancio degli studi di metrica leopardiana (1991-1995)*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 293-305.
Donnini, Andrea
2005 (a c. di) Gabriello Chiabrera, *L'opera lirica*, Torino, R.E.S., I-V.
D'Ovidio, Francesco
1896 *«Cristo» in rima*, in D'Ovidio 1931, pp. 337-351.
1931 *Studii sulla Divina Commedia*, I, Caserta, Casa Ed. Moderna.
1932 *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Napoli, Alfredo Guida.
Dragonetti, Roger
1960 *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel.
Duffel, Martin J.
1999 *Accentual Regularity in the Sainte Eulalie*, «Rivista di Studi testuali», I, pp. 81-107.
2010 *The Principles of Free Verse in English*, Rh, VIII, pp. 9-35.
Dve. = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. e trad. Mengaldo 1979.

Egidi, Francesco
1905-27 (a c. di) Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, 4 voll., Roma, Società filologica romana.
1937 *Per una nuova edizione del «Reggimento e costumi di donna»*, «Studi romanzi», XXVII, pp. 89-112.
1940 (a c. di) Guittone d'Arezzo, *Le rime*, Bari, Laterza.
Elsheikh, Mahmoud Salem
1977 *Leggenda di San Torpè*, Firenze, Accademia della Crusca.
1985 *Problemi di identificazione e di datazione dei testi antichi: un caso di rime dimenticate*, in *La critica del testo...*, pp. 405-423.
2001 (a c. di) *Il laudario dei Battuti di Modena*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.

Elwert, W. Theodor
1965 *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck (trad. fr. di *Französische Metrik*, München, Max Hueber, 1961).
1973 *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier (trad. it. di *Italienische Metrik*, München, Max Hueber, 1968).
Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento, a c. di Giorgio Cerboni Baiardi, Liana Lomiento e Franca Perusino, Pisa, ETS, 2008.
Erdmann, Carl
1941 *Leonitas. Zur mittelalterlichen Lehre von Kursus, Rhythmus und Reim*, in *Corona Quernea, Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstage dargebracht* (1941), rist. Stuttgart, Hiersemann, 1952, pp. 15-28.
Esposito, Edoardo
1989 *Preliminari sul ritmo*, in *Ricerche di lingua e letteratura italiana* (1988), «Quaderni di Acme», 10, pp. 253-282.
1992 *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli.
1992[2] rec. a P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, «Belfagor», XLVII, pp. 743-746.
1998 *L'endecasillabo del Giorno: prospezioni*, in *Interpretazioni e letture del Giorno*, a c. di G. Barbarisi e E. Esposito, Milano, Cisalpino, pp. 443-465.
2003 *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci.
Eusebi, Mario
1984 (a c. di) Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.

Fabbri, Paolo
1988 *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, VI, Torino, EDT, pp. 163-263.
2007 *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT.
Fasani, Remo
1978-80 *La metrica della «Divina Commedia»*, «Misure critiche», VIII, 26-27 (1978), pp. 39-59; X-XI, 37-39 (1980), pp. 5-38.
1988 *Endecasillabo e cesura*, SPCT, XXXVI, pp. 5-21.
1989 *L'attribuzione del Fiore*, SPCT, XXXIX, pp. 5-40.
1992 *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo.
1995 *Intorno all'endecasillabo*, SPCT, L, pp. 63-84.
1998 rec. a Pötters 1998, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XII, pp. 133-136.
2002 *L'apocope nel testo della "Commedia"*, SPCT, LXIV, pp. 63-82.
Fassò, Andrea
1999 *Sulle tracce del trovatore*, «Rivista di Studi testuali», I, pp. 109-117.
2005 *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci.
Favaro, Maiko
2006 *Su alcune scelte metriche di Campanella*, «Italianistica», XXXV, pp. 53-66.
Fedi, Beatrice
1999 *Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle «Leys d'Amors»*, SM, s. III, XL, pp. 43-118.
Fedi, Roberto
1978 (a c. di) Giovanni Della Casa, *Le rime*, 2 voll., Roma, Salerno Ed.

Ferrari, Anna
1991 *Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, «Lanquan lo temps renovelha» (BdT 190,1)*, CN, LXI, pp. 122-206.
Ferrero, Giuseppe Guido
1954 (a c. di) *Marino e i Marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi.
Ferretti Cuomo, Luisa
2004 *Per un modello della terza rima dantesca: 'l'autonomia del significante'*, «Tenzone», V, pp. 11-38.
Ferro, Pier Luigi
2008 (a c. di) Gian Pietro Lucini, *Verso Libero. Proposta*, anastatica dell'edizione 1908 di *Ragion poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*, Novara, Interlinea.
Firpo, Luigi
1954 *Tutte le opere di* Tommaso Campanella, I, Milano, Mondadori.
Flamini, Francesco
1919 *Notizia storica dei Versi e Metri Italiani dal Medioevo ai tempi nostri*, Livorno, R. Giusti (2ª ed. 1936).
Floquet, Oreste
2007 *Preliminari sulla fonologia della rima nelle filastrocche: aspetti descrittivi e interpretativi*, «Strumenti critici», XXII (113), pp. 1-47.
2009 *The phonology of elision and metrical figures in Italian versification*, in *Towards a Typology of Poetic Forms. From language to metrics and beyond*, ed. by Jean-Louis Aroui and Andy Arleo, Amsterdam, Benjamins, pp. 325-334.
2010 *Sur la nasale palatale et les rimes approximatives en anglo-normand*, pubbl. online in *Collection des Congrès Mondiaux de Linguistique française*, CMLF 2010, www.linguistiquefrançaise.org
Flora, Francesco
1952 (a c. di) Torquato Tasso, *Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi.
Fo, Alessandro, Vecce, Carlo e Vela, Claudio
1987 *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
Folena, Anna Laura e Tioli, Maria Elena
1991 *Simmetria e circolarità nella metrica del secondo Saba*, SN, XLI, pp. 103-122.
Folena, Gianfranco
1952 *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki.
1965 *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, I, pp. 273-347.
1982 *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, a c. di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze, pp. 131-190.
1983 *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.
Formentin, Vittorio
2010 *Sfortuna di Buccio di Ranallo*, «Lingua e Stile», XIV, pp. 185-221.
2011 *Antichi versi popolareggianti tra Venezia e Padova*, in *La filologia di Michele Barbi e i canti popolari*, Atti del Seminario di studi (Udine, 25 novembre 2009), a cura di Augusto Guida, Udine, Forum, in c.d.s.
Fornasiero, Serena
1995 (a c. di) Francesco Arzocchi, *Egloghe*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.

1998 *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in Carrai 1998, pp. 57-72.
Fortini, Franco
1957 *Metrica e libertà*, in Fortini 1987, pp. 325-339.
1958 *Verso libero e metrica nuova*, in Fortini 1987, pp. 340-349.
1958[2] *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Fortini 1987, pp. 350-358.
1976 *La poesia del Novecento: l'età espressionista* (pp. 233-273), *Umberto Saba* (pp. 279-294), *Da Ungaretti agli ermetici* (pp. 299-346), in *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. Muscetta, IX, 2, Bari, Laterza.
1987 *Saggi italiani*, 2 voll., Milano, Garzanti.
Fraccaroli, Giuseppe
1887 *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher.
Frank, István
1953-57 *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion.
Frare, Pierantonio
1985 *Rimario manzoniano*, «Testo», IX, pp. 85-127.
1995 *L'ordine e il verso. La forma canzoniere e l'istituzione metrica nei sonetti del Foscolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
Frasca, Gabriele
1992 *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis.
Freccero, John
1983 *The Significance of terza rima*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honour of Charles Singleton*, ed. by A.S. Bernardo and A.L. Pellegrini, Binghampton (N.Y.), State University of New York Press, pp. 3-17.
Fubini, Mario
1962 *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli.
1965 *La poesia settecentesca nella storia delle forme metriche italiane*, in AA.VV., *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Wiesbaden, Steiner.
1968 (a c. di) Pietro Metastasio, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1971 *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, 2ª ed., Firenze, La Nuova Italia.
Fubini, Mario e Bigi, Emilio
1968 (a c. di) Giacomo Leopardi, *Canti*, Torino, Loescher.
Fubini, Mario e Di Benedetto, Arnaldo
1977 (a c. di) Vittorio Alfieri, *Opere*, I, Milano-Napoli, Ricciardi.
Fumagalli, Edoardo
2008 *Un rimario della "Commedia"*, «L'Alighieri», XXXI, pp. 93-129.

Gallo, F. Alberto
1986 *Dal Duecento al Quattrocento*, in *LIE*, VI, pp. 245-263.
Gandiglio, Adolfo
1912 *I metri barbari del Carducci*, Atene-Roma, XV, coll. 321-349.
Garzanti 1975 = Pier Paolo Pasolini, *Le poesie*, Milano, Garzanti.
Gasparov, Michail
1993 *Storia del verso europeo* [1989], ed. it. a c. di S. Garzonio, Bologna, Il Mulino.
Gatien, Arnoult e Félix, Adolphe
1841-43 (a c. di) *Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'Amors*, Toulouse, Paya, I 1841, II 1842, III 1843.

Gatti, Simona
1993 *L'ottava rima nell'«Umanità del figliuolo di Dio»*, in *Teofilo Folengo nel quinto centerario della sua nascita (1491-1991)*, Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991, a c. di G. Bernardi Perini e C. Marangoni, Firenze, Olschki, pp. 119-139.
Gavazzeni, Franco
1984 *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, «Studi danteschi», LVI, pp. 1-82.
1990 *Carducci e la metrica*, M, V, pp. 207-237.
2001 *Postilla leopardiana*, SMI, I, pp. 277-287.
GE. = Giosue Carducci, *Giambi ed epodi*, ed. Zanichelli 1924.
Gelli, Piero e Lagorio, Gina
1980 (a c. di) *Poesia italiana del Novecento*, 2 voll., Milano, Garzanti.
Gennrich, Friedrich
1958-60 *Der Musikalische Nachlass der Troubadours.* [I] *Kritische Ausgabe der Melodien*, [II] *Kommentar*, Darmstadt.
Getto, Giovanni e Sanguineti, Edoardo
1957 *Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, Milano, Corticelli [Mursia].
Geymonat, Mario
1966 *Osservazioni sui primi tentativi di metrica quantitativa italiana*, GSLI, CXLIII, pp. 378-389.
Ghidetti, Enrico
1972 (a c. di) Luigi Capuana, *Semiritmi* (1988), Napoli, Guida.
Ghinassi, Ghino
1956 *La nuova veste linguistica delle «Stanze» del Poliziano*, C, XXIV, pp. 605-613.
1958 *Il volgare letterario nel Quattrocento e le «Stanze» del Poliziano*, Firenze, Le Monnier.
1961 *Correzioni editoriali di un grammatico cinquecentesco*, SFI, XIX, pp. 33-93 (*Correzioni metriche*, pp. 70-83).
Ghisi, Federico
1937 *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, Firenze-Roma, Olschki.
Giancotti, Francesco
1998 (a c. di) Tommaso Campanella, *Le poesie*, Torino, Einaudi.
Giannangeli, Ottaviano
1988 *Metrica e significato in D'Annunzio e Montale*, Chieti, Solfanelli.
Giannattasio, Francesco
1998 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, 2ª ed., Roma, Bulzoni.
Giannini, Crescentino
1858 (a c. di) *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, Pisa, Nistri (rist. anast. Pisa, Nistri-Lischi 1989).
Gilardi Zanone, Marisa
1984 *In margine alle chiose dei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, in *Studi testuali. Saggi di:* Borghi Cedrini *et alii*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 65-81.
Giovannetti, Paolo
1994 *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos.
1999 *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio.
2001 *Per una lettura di Genova. Su metrica e sintassi di Dino Campana*, «Per Leggere», I, pp. 29-54.

Girardi, Antonio
1984 *Metrica e stile del primo Saba (1900-1912)*, RLI, II, pp. 243-295.
1987 *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti.
1994 *La canzone libera di Leopardi*, in Girardi 2000, pp. 43-52.
1996 *I sonetti di Caproni. Lingua e metro*, in Girardi 2001, pp. 185-198.
2000 *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio.
2001 *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra.
2003 *Leopardi nel 1828. Metrica e pensiero*, SMI, III, 2003, pp. 167-182.
2004 *Arcaismi leopardiani (dall'*Appressamento *al* Frammento XXXIX), in Daniele 2004, pp. 173-182.
Girardi, Enzo Noè
1967 (a c. di) Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Bari, Laterza.
Giuliani, Alfredo
1965 *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi (cit. dall'ed. 1978[5]).
Giunta, Claudio
1995 *Corrispondenze in canzoni (per il restauro di Onesto da Bologna, Se co lo vostro val mio dir e solo)*, SMV, XLI, pp. 51-76.
2000 *Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, SFI, LVIII, pp. 5-28; rist. in Giunta 2005, pp. 207-237.
2000[2] *Letteratura ed eresia nel Duecento italiano: il caso di Matteo Paterino*, NRLI, III, 1, pp. 9-97; rist. in Giunta 2005, pp. 63-144.
2004 *Sul rapporto tra poesia e prosa nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia.* Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno, a c. di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 35-72.
2005 *Codici, Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
2011 (a c. di) Dante Alighieri, *Rime*, in Santagata, Giunta, Gorni e Tavoni 2011.
Giunti, Camilla
2001 *Il "Reggimento" di Francesco da Barberino: prosa ritmica o versi sciolti?*, SPCT, LXIII, pp. 43-74.
Goldin, Daniela
1973 *Un gioco poetico di società: i «mottetti» di Francesco da Barberino*, GSLI, CL, pp. 259-291.
Gonfroy, Gérard
1982 *Le reflet de la «canso» dans le «De Vulgari Eloquentia» et dans les «Leys d'Amors»*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» XXV, pp. 187-196.
Gorni, Guglielmo
1972 *Atto di nascita di un genere letterario: l'autografo dell'elegia «Mirzia»*, SFI, XXX, pp. 251-273.
1973 *Ragioni metriche della canzone*, in Gorni 1993, pp. 207-217.
1975 *Appunti metrici e testuali sulle rime di Alessandro Sforza*, GSLI, CLII, pp. 222-233.
1975[2] (a c. di) Leon Battista Alberti, *Rime e versioni poetiche*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1978 *Note sulla ballata*, in Gorni 1993, pp. 243-249 (con il titolo *Altre ballate, dal Boccaccio al Boiardo*).
1981 *Sull'origine della terzina e altre misure. Appunti di metrica dantesca*, M, II, pp. 43-60.
1981[2] *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki.
1981[3] *Altre note sulla ballata*, in Gorni 1993, pp. 219-242 (con il titolo *Le ballate di Dante e del Petrarca*).

1984 *Le forme primarie del testo poetico*, in Gorni 1993, pp. 13-134.
1987 *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in Gorni 1993, pp. 183-192.
1993 *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino.
1999 *Metrica e testo nei Trionfi*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca* («Quaderni di Acme», 40), pp. 79-105.
2008 *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Cesati.
2009 *Novità sul* Mare amoroso *e sugli altri testi del Riccardiano 2908: il canone di Brunetto Latini*, «Humanistica», IV, 2009, pp. 73-79.
2011 (a c. di) Dante Alighieri, *Vita Nova*, in Santagata, Giunta, Gorni e Tavoni 2011.

Gouiran, Gérard
1985 *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence.

Gouvard, Jean-Michel
1999 *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France.

Griggio, Claudio e Romano, Andrea
2002 *Per il testo del Vago Filogeo*, in *Filologia Veneta. 6. Antichi testi veneti*, a c. di Antonio Daniele, Padova, Esedra, pp. 151-164.

Grion, Giusto
1869 (a c. di) *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo*, Bologna, Romagnoli.

Gronda, Giovanna
1984 *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini.

Gronda, Giovanna e Fabbri, Paolo
1997 *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori.

GSLI = «Giornale Storico della Letteratura Italiana».

Guarnerio, Pier Enea
1893 *Manuale di versificazione italiana*, Milano, Vallardi.

Guerrieri Crocetti, Camillo
1932 *G.B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Soc. Anonima Ed. Dante Alighieri.

Guggenheimer, Eva H.
1972 *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*, The Hague-Paris, Mouton.

Guglielminetti, Marziano
1971 (a c. di) Battista Guarini, *Opere*, 2ª ed., Torino, UTET.

Guidolin, Gaia
2008 *Metrica e sintassi nella canzone amorosa del primo Cinquecento*, VIII, pp. 107-151.

Guiraud, Pierre
1970 *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France («Que sais-je?», 1377).

Gutiérrez Carou, Javier
1994 *Reflexiones sobre la evolución de la rima en el soneto italiano duecentesco*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, I, Madrid, Universidad Complutense, pp. 331-339.

Halle, Morris
1970 *On Meter and Prosody*, in *Progress in Linguistics*, a c. di M. Bierwisch

e K.E. Heidolph, 's-Gravenhage, Mouton (trad. it. parz. in Cremante e Pazzaglia 1972, pp. 141-148).

Halle, Morris e Keyser, Samuel J.

1966 *Chaucer and the Study of English Prosody*, «College English», XXVIII, pp. 187-219.

1971 *English Stress: Its Form, its Growth, and its Role in Verse*, New York, Harper & Row.

1980 *Metrica*, in *Enciclopedia Einaudi*, IX, Torino.

Heusler, Andreas

1956 *Deutsche Versgeschichte, mit Einschluss des Altenglischen und Altnordischen Stabreinverses*, 3 voll., Berlin, De Gruyter.

Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento, Atti del Convegno internazionale di studi di Scandiano - Modena - Reggio Emilia - Ferrara (13-17 settembre 1994), a c. di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998.

Il verso cantato, Atti del Seminario di Studi (aprile-giugno 1988), Roma, Università La Sapienza, 1994.

Imbert, Gaetano

1890 *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica*, Città di Castello, Lapi.

Inf., *Purg.*, *Par.* = Dante Alighieri, *Commedia*, ed. Petrocchi 1966-67.

Institutioni 1541 = Mario Equicola, *Institutioni... al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare* ecc., Milano, s. ed. (esemplare della Biblioteca Universitaria di Pisa).

Isella, Dante

1968 *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi.

1969 (a c. di) Giuseppe Parini, *Il Giorno*, Milano-Napoli, Ricciardi.

1975 (a c. di) Giuseppe Parini, *Le odi*, Milano-Napoli, Ricciardi.

J. = Giosue Carducci, *Juvenilia*, ed. Zanichelli 1924.

Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo, Atti del Convegno, Bassano, 1-2 dicembre 1995, a c. di R. Del Sal e M. Guderzo = «Bollettino del Museo Civico di Bassano», n.s. XVI.

Jakobson, Roman

1966 *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli (riprod., ma dagli orig. inglesi, *Essais de linguistique générale*, trad. et intr. par N. Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1960).

1985 *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, intr. di R. Picchio, Torino, Einaudi.

Jeanroy, Alfred

1913 *La «sestina doppia» de Dante et les origines de la sextine*, «Romania», XLII, pp. 481-489.

Jenni, Adolfo

1945 *La sestina lirica*, Berna, Lang.

Kastner, Leon E.

1903 *Des différents sens de l'expression «rime léonine» au Moyen Age*, «Revue de philologie française et de littérature», XVII, pp. 178-185.

1904 *Histoire des termes techniques de la versification française*, «Revue des langues romanes», XLVII, pp. 5-28.

Klein, Wolfgang

1974 *Critical Remarks on Generative Metrics*, «Poetics», XII, pp. 29-48.

Labande-Jeanroy, Thérèse
1928 *La technique de la chanson dans Pétrarque*, in *Pétrarque. Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris, pp. 143-214.
La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro, Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Ed., 1985.
La Face Bianconi, Giuseppina
1994 *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», LXVI, pp. 1-21.
Lampiasi, Maria
1986 *«Canzuni» inedite di petrarchisti siciliani*, BCSFLS, XV, pp. 184-205.
Langlois, Ernest
1902 *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris (rist. Genève, Slatkine, 1974).
1914-24 (a c. di) *Le Roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 5 voll., Paris, Firmin-Didot.
Lannutti, Maria Sofia
1994 *Anisosillabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona*, SM, XXXV, pp. 1-66.
1999 *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a c. di D. Righini, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp. 145-169.
2000 *«Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, SM, s. III, XLI, I, pp. 1-38.
2001 *Rime francesi e gallicismi nella poesia italiana delle origini*, «Studi di Lessicografia Italiana», XVIII, pp. 5-67.
2001[2] *Iacopone musico e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione*, in *Iacopone da Todi*, Atti del XXXVII Convegno storico internazionale, Todi, 8-11 ottobre 2000, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 337-362.
2005 *Ancora sulle rime francesi e sui gallicismi nella poesia italiana delle origini*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXII, pp. 5-28.
2009 *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, SMI, IX, pp. 21-53.
Lanza, Antonio
1973-75 (a c. di) *Lirici toscani del Quattrocento*, 2 voll., Roma, Bulzoni.
L'Ars Nova Italiana del Trecento, IV, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1978.
Larson, Pär
2000 *A ciascun'alma presa, vv. 1-4*, SMV, XLVI, pp. 85-119.
2005 *Ancora sulla ballata «Molto à ch'io non cantai»*, «Medioevo letterario d'Italia», I, pp. 51-72.
2010 *Fonologia*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a c. di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, Il Mulino, pp. 1516-1546.
Lausberg, Heinrich
1971 *Linguistica romanza*, ed. it. ampliata e rivista dall'autore, 2 voll., Milano, Feltrinelli.
Lavezzi, Gianfranca
1981 *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, M, II, pp. 159-172.
1996 *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Lazzeri, Girolamo
1913 (a c. di) Giovanni Fantoni, *Poesie*, Bari, Laterza.
LC. = *Lirici del Cinquecento*, Ponchiroli 1958.
Lecaldano, Paolo
1956 (a c. di) Lorenzo Da Ponte, *Tre libretti per Mozart. Le nozze di Figaro. Don Giovanni. Così fan tutte*, Milano, Rizzoli.
Lecoy, Félix
1968 *Sur la date du Roman de la Rose*, «Romania», LXXXIX, pp. 554-555.
Lenchantin de Gubernatis, Massimo
1934 *Manuale di prosodia e metrica latina*, Milano-Messina, Principato.
1969 (a c. di) *Il libro di Catullo*, Torino, Loescher.
Leonardi, Lino
1988 *Guittone cortese?*, MR, XIII, pp. 421-455.
1993 *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, pp. 337-351.
1994 (a c. di) Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi.
1996 *Pour une Grammaire de la Rime, ou L'évolution d'un «homophonaire» automatique*, in *Métriques du moyen âge et de la Renaissance*, pp. 317-329.
2001 (a c. di) *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, 4 voll., Firenze, SISMEL.
2010 *Le origini della poesia verticale*, in *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, edició a cura d'Anna Alberni, Lola Badia i Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt, URV, pp. 267-315.
Leonelli, Giuseppe
1980 (a c. di) Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, Milano, Mondadori.
1982 (a c. di) Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, Milano, Mondadori.
Leonetti, Pasquale
1934-38 *Storia della tecnica del verso italiano*. I. *Gli elementi della tecnica* (1934); II,1. *La tecnica del verso dialettale popolaresco dei primordi* (1934); II,2. *La tecnica del verso italiano dei poeti d'arte anteriori al «Dolce Stil Nuovo»* (1938), Napoli, A. Morano.
Levi, Attilio
1930 *Della versificazione italiana*, «Archivum Romanicum», XIV, pp. 449-526 (in volume, Genova, 1931).
Levi, Ezio
1908 *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze, Galletti e Cocci.
Le Vot, Gérard
1982 *Notation, mesure et rythme dans la «canso» troubadouresque*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXV, pp. 205-217.
LG. = Giosue Carducci, *Levia gravia*, ed. Zanichelli 1924.
LIE = *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi.
Li Gotti, Ettore
1949 *Precisazioni sullo strambotto*, C, pp. 698-708.
Limentani, Alberto
1961 *Struttura e storia dell'ottava rima*, LIt, XIII, pp. 20-77.
1970 *Appunti sulle traduzioni dalle letterature d'«oc» e d'«oïl»*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, pp. 240-272.
1984 *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in Picone e Bendinelli Predelli 1984, pp. 9-74.
Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola siciliana, Atti

della giornata di studio, Bologna, 24 giugno 1997, a c. di A. Fassò e L. Formisano, QFR, XII-XIII, 1995-98 (ma 1999).
Linskill, J.
1964 (a c. di) *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton.
Lisio, Giuseppe
1895 *Studio sulla forma metrica della canzone italiana nel secolo XIII*, Imola, Galeati.
LIt = «Lettere Italiane»
LN = «Lingua Nostra»
Lote, Georges
1940 *Les origines du vers français*, Aix-en-Provence, rist. Genève, Slatkine, 1973.
1949 *Histoire du vers français*, I,1 *Le Moyen Age*, Paris, Boivin.
LS. = *Lirici del Settecento*, Maier *et alii* 1959.
LTQ. = *Lirici toscani del Quattrocento*, Lanza 1973-75.
Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione, Atti del Congresso organizzato dai Comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a c. di C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1976.

M = «Metrica»
Macrì, Oreste
1978 *Semantica e metrica dei Sepolcri del Foscolo, con uno studio sull'endecasillabo*, Roma, Bulzoni.
Maeder, Costantino
1993 *Metastasio, l'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino.
Magnani, Franca
1988 *La zingaresca. Storia e testi di una forma*, Univ. di Parma, Ist. di Filologia moderna.
1993 (a c. di) Ireneo Affò, *Dizionario precettivo critico ed istorico della poesia volgare* (Parma, Carmignani, 1777), rist. anast., Bologna, Forni.
Magro, Fabio
1999 *La metrica del primo Bertolucci*, SN, XXVI, pp. 109-156.
2002 *La metrica del primo Raboni*, NRLI, V, pp. 347-402.
Maier, Bruno *et alii*
1959 (a c. di) *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
Mancini, Franco
1973 *Lauda*, in DCLI, II, pp. 364-368.
1974 (a c. di) Iacopone da Todi, *Laude*, Bari, Laterza.
Mancini, Massimiliano
1994 *L'imitazione metrica di Orazio nella poesia italiana*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Atti del Convegno (Licenza, 19-23 aprile 1993), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 489-532 (rist. in Mancini 2000, pp. 7-60).
1996 (a c. di) *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana* ad opera di Claudio Tolomei, Roma, Vecchiarelli.
2000 *Saggi sulla poesia barbara e altri studi di metrica italiana*, Roma, Vecchiarelli.
2006 *Le risposte degli italiani sul 'verso libero'*, RLI, XXIV, pp. 115-124.
Manetti, Roberta
1993 (a c. di) *Laudario di Santa Maria della Scala*, Firenze, Accademia della Crusca.
1994 *Le rime di Francesco di Vannozzo*, tesi di dottorato, Università di Padova.

1996 *La decima rima*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 145-153.
2000 *Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) edite per il corpus testuale del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», V, pp. 251-355.

Manfredini, Manuela
2003 *"In giusti versi tradizionali". Note metriche e prosodiche sui sonetti del "Libro delle figurazioni ideali" di Gian Pietro Lucini*, SMI, III, pp. 219-263.
2008 *«N'ha un po' di colpa il Carducci». Sulla dieresi nella poesia italiana di fine Ottocento*, SMI, VIII, pp. 217-252.

Marazzini, Claudio
1981 *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, M, II, pp. 189-205.

Marcato, Carla
2004 *Terminologia della rima*, in Daniele 2004, pp. 221-237.

Marcheschi, Daniela
1992 *L'evoluzione della metrica moderna*, «Galleria», 3, pp. 355-375.

Margueron, Claude
1951 *Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du XIII^e^ siècle*, «Neophilologus», XXXV, pp. 80-91.

Mari, Giovanni
1899 *I trattati medievali di ritmica latina*, «Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Cl. di Lett., Sc. stor. e mor.», XX, s. III, XI; rist. an. Bologna, Forni, 1971.
1899[2] *La sestina di Arnaldo e la terzina dantesca*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», s. II, XXXII, pp. 953-985.
1901 *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale*, «Studi di Filologia Romanza», VIII, pp. 35-88.

Marotta, Giovanna
1987 *Dittongo e iato in italiano: una difficile discriminazione*, ASNSP, s. III, XVII, pp. 847-887.

Martelli, Mario
1984 *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *LIE*, III, 1, pp. 519-620.
1988 *Firenze*, in *LIE*, *Storia e geografia*, II, 1, pp. 25-201.

Marti, Mario
1955 *Per un'edizione dei giocosi e di alcune questioni di metrica antica*, RassLI, LIX, pp. 41-47.
1956 (a c. di) *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli.
1969 (a c. di) *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier.

Martignone, Vercingetorige
1995 (a c. di) Bernardo Tasso, *Rime*, II *Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*, Torino, R.E.S.

Martini, Alessandro
1981 *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, LIt, XXXIII, pp. 529-548.

Masoero, Mariarosa
1998 (a c. di) Cesare Pavese, *Le poesie*, Torino, Einaudi.

Mauro, Alfredo
1961 (a c. di) Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, Bari, Laterza.

Mazzoni, Guido
1888 *Due epistole del sec. XIV in endecasillabi sciolti. Questioni metriche*, in *Studi editi dalla Università di Padova a commemorare l'VIII centenario*

della origine della Università di Bologna, Padova, Tipografia del Seminario, III, *Memorie* (num. propria in ogni *Memoria*, questa di pp. 19).
1894 *Per la storia della strofe saffica in Italia*, «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», Padova, Randi, pp. 279-287.
Melani, Silvio
1995 *Un'altra nota sul v. 275 del Mare amoroso*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale» di Napoli, Sez. Romanza, XXXVII, 1, pp. 169-174.
Memmo, Francesco Paolo
1983 *Dizionario di metrica italiana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
Meneghetti, Maria Luisa
1993 *Schemi metrici «à refrain» e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, pp. 135-146.
Mengaldo, Pier Vincenzo
1962 (a c. di) Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari. Amorum libri, Pastorale, Lettere*, Bari, Laterza.
1963 *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki.
1968 (a c. di) Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, *Introduzione e testo*, Padova, Antenore.
1970 *Cursus*, in *Enciclopedia Dantesca*, II, pp. 290-295.
1975 *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli.
1978 (a c. di) *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori (cit. dall'ed. Biblioteca Mondadori, 1981).
1979 (a c. di) Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II, a c. di P.V. Mengaldo *et alii*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 3-237.
1987 *La tradizione del Novecento (nuova serie)*, Firenze, Vallecchi.
1988 *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a c. di O. Besomi *et alii*, Padova, Antenore, pp. 555-598.
1990 *Ancora sui novenari di Castelvecchio (con due appendici)*, SN, XVII (39), pp. 57-84.
1991 *La tradizione del Novecento (terza serie)*, Torino, Einaudi.
1998 *Introduzione* a Zuliani 1998.
2000 *La rima nei recitativi di Metastasio*, in *Carmina semper et citharae cordi*, pp. 481-493.
2000² *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri.
2000³ *Linearità e simmetria nel Rolli melico*, «Chroniques italiennes», LXIII-LXIV, pp. 297-307.
2001 *Una nuova edizione della Commedia*, «La parola del testo», V, pp. 279-289.
2003 *Note sulla versificazione dei "Canti" di Leopardi*, «Lingua e stile», XXXVIII, pp. 213-232.
2006 *Caratteri dell'endecasillabo di Sbarbaro*, SMI, VI, pp. 262-269.
Menichetti, Aldo
1965 (a c. di) Chiaro Davanzati, *Rime*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.
1966 *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, CN, XXVI, pp. 5-85 (rist. in Menichetti 2006, pp. 3-108).
1975 *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», XXVI, pp. 1-30 (rist. in Menichetti 2006, pp. 109-139).
1978 *Un «art d'amour» inedito del secolo XIV: il «Nouvelet»*, in *Testi e interpretazioni*, Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 425-471.
1984 *Problemi della metrica*, in *LIE*, III, 1, pp. 349-390 (rist. in Menichetti 2006, pp. 155-209).

1984² *Sulla figura di sinalefe/dialefe nel «Canzoniere» di Petrarca: l'incontro fra nessi bivocalici finali e vocale iniziale della parola seguente*, SP, n.s. I, pp. 40-50 (rist. in Menichetti 2006, pp. 141-153).
1986 *Per un nuovo manuale di metrica italiana*, M, IV, pp. 7-19 (rist. in Menichetti 2006, pp. 211-225).
1989 *Minima metrica (metrica e 'dispositio'; dieresi)*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, pp. 873-878 (rist. in Menichetti 2006, pp. 227-235, da cui si cita).
1990 *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a c. di A. Marino, Milano, Vita e Pensiero, pp. 67-83 (rist. in Menichetti 2006, pp. 349-366).
1993 *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
1994 *Quelques considerations sur la structure et l'origine de l''endecasillabo'*, in *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, Genève, Droz, pp. 215-230 (rist. in Menichetti 2006, pp. 251-269).
1995 *Metrica e stile in Guittone*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a c. di M. Picone, Firenze, Franco Cesati, pp. 205-217 (rist. in Menichetti 2006, pp. 237-250).
1995² [*Presentazione*] in *Le Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini di d'Arco Silvio Avalle*, pres. da A.M. e Au. Roncaglia, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 31-40.
1999 *Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson (à propos d'anisosyllabisme)*, in *Métriques du moyen âge et de la Renaissance*, pp. 145-161 (rist. in Menichetti 2006, pp. 309-331).
2002 *Sul "rinterzo" nella lirica italiana del Duecento e nei trovatori*, in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo. – L'Apollonio di Tiro nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo*, a c. di F. Beggiato e S. Marinetti, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 75-87 (rist. in Menichetti 2006, pp. 333-348).
2006 *Saggi metrici*, a c. di P. Gresti e M. Zenari, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
2009 *Sulla versificazione di Bonagiunta*, SMI, IX, pp. 3-20.
in c.d.s. Bonagiunta Orbicciani, *Poesie*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo (Archivio Romanzo).

Meroni, Ubaldo e Meroni Zanghi, Concetta
1953 *La più antica filigrana conosciuta (non posteriore al 1271) e una Rima volgare inedita del XIV sec. («Rima lombarda de vallore»)*, «Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona», pp. 5-54.

Metrica classica e linguistica, Atti del colloquio, Urbino, 3-6 ottobre 1988, Urbino, QuattroVenti.

Métriques du moyen âge et de la Renaissance. Textes éd. et prés. par Dominique Billy, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999.

Migliorini, Bruno
1978 *Storia della lingua italiana*, 5ª ed., Firenze, Sansoni (1ª ed. 1960).

Milan, Gabriella
1981 *Nota metrica*, in Quondam 1981.
1993 *Esperienze di metrica trecentesca nel «Trattato e arte deli rithimi volgari» di Gidino da Sommacampagna*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, pp. 633-653.

Minetti, Francesco Filippo
1979 (a c. di) Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, Firenze, Accademia della Crusca.

Miscellanea Caix-Canello = *Miscellanea di filologia e linguistica dedicata alla memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Le Monnier 1886.

Mölk, Ulrich

1972 *Vers latin et vers roman*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, Heidelberg, Winter, pp. 467-482.

Mölk, Ulrich e Wolfzettel, Friedrich

1972 *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink.

Mönch, Walter

1955 *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, Kerle.

Mongelli, Giovanni

1983 *Rimario letterario della lingua italiana*, 4ª ed., Milano, Hoepli.

Montagnani, Cristina

1986 *Appunti sull'origine del sonetto*, RLI, IV, pp. 9-64.

1998 *Per l'edizione dell'Innamoramento de Orlando: problemi di scansione dell'endecasillabo*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento...*, pp. 909-921.

Monterosso, Raffaello

1965 *Musica e poesia nel «De vulgari eloquentia»*, in *Dante. Atti della Giornata internazionale di studio per il VII centenario* (Ravenna, 6-7 marzo 1965), Faenza, Lega.

1970 *Ballata* (musica), *Cantilena*, *Canzone* (struttura musicale), *Diesis*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, pp. 503-504, 793-794, 802-809; II, p. 436.

Monteverdi, Angelo

1964 *Regolarità e irregolarità del verso epico*, in *Mélanges de Linguistique romane et de Philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, II, pp. 531-544.

1965 *Problèmes de versification romane*, in *Actes du Xe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Strasbourg, 1962), Paris, Klincksieck, I, pp. 33-54.

Morando, Simona

2003 (a c. di) Gabriello Chiabrera, *Lettere: 1585-1638*, Firenze, Olschki.

Morier, Henri

1975 *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, 3ª ed., Paris, Presses Universitaires de France.

Morini, Luigina

1996 (a c. di) *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi.

Mortara Garavelli, Bice

1988 *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

MR = «Medioevo Romanzo»

Muliačić, Zarko

1969 *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino.

Munari, Franco

1951 (a c. di) Ovidio, *Amores*, Firenze, La Nuova Italia.

Murari, Rocco

1909 *Ritmica e metrica razionale italiana*, 3ª ed., Milano, Hoepli (rist. anast. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986).

Musarra, Franco

2001 *Alcune osservazioni sui costituenti ritmici nella poesia di Ungaretti*, «Narrativa», 19, pp. 71-88.

Muscetta, Carlo
1966 (a c. di) Umberto Saba, *Antologia del «Canzoniere»*, 2ª ed., Torino, Einaudi.
Mynors, R.A.B.
1969 (a c. di) P. Vergili Maronis, *Opera*, Oxford, Oxford University Press.
Myr. = Giovanni Pascoli, *Myricae*, ed. Nava 1974.

Nava, Giuseppe
1974 (a c. di) Giovanni Pascoli, *Myricae*, 2 voll., Firenze, Sansoni.
1983 (a c. di) Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli.
Navarro Tomás, Thomas
1956 *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press.
1968 *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Americas.
Negri, Luigi
1964 (a c. di) Gabriello Chiabrera, *Canzonette, rime varie, dialoghi*, Torino, UTET.
Neri, Ferdinando
1920 *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Torino, Bocca.
Nespor, Marina e Vogel, Irene
1986 *Prosodic Phonology*, Foris Publications, Dordrecht-Riverton (N.J.).
Nicolas, Jean
1983 (a c. di) Anonimo Genovese, *Le poesie storiche*, Genova, A Compagna.
Norberg, Dag
1954 *La poésie latine rythmique du haut Moyen Age*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
1958 *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
1974 *Au seuil du Moyen Age*, Padova, Antenore.
Nougaret, Louis
1963 *Traité de métrique latine classique*, 3ᵉ éd., Paris, Klincksieck.
NRLI = «Nuova Rivista di Letteratura Italiana»

OB. = Giosue Carducci, *Odi barbare*, ed. Papini 1988.
Occhi 1770 = Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana... nel quale va compreso un pieno et ordinatissimo Rimario* ecc., Venezia, Simone Occhi (prima ed. in Venetia, G.B. et Melchior Sessa Fratelli, 1559).
O.F. = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. Segre 1976.
O.I. = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato* (*L'inamoramento de Orlando*), ed. Tissoni Benvenuti e Montagnani 1999.
Omaggio a Gianfranco Folena, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993.
Orlando, Sandro
1974 (a c. di) Onesto da Bologna, *Le rime*, Firenze, Accademia della Crusca.
1993 *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani.
Ortolani, Giuseppe
1973 (a c. di) Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, vol. V, 4ª ed., Milano, Mondadori.
Orvieto, Paolo
1978 *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, M, I, pp. 203-218.
1984 (a c. di) Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, Milano, Mondadori.

1988 *Siena e la Toscana*, in *LIE*, *Storia e geografia*, II, 1, pp. 203-234.
2000 (a c. di) *Lorenzo de' Medici*, in Segre e Ossola 2000, pp. 105-163.
Ossola, Carlo
1976 *Dantismi metrici nel «Furioso»*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, pp. 65-94.
1982 *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia (*Dal «verso libero» alle «parole in libertà»*, pp. 183-197 e 215-218; rist. in Pietropaoli 1994, pp. 133-151).

Pacca, Vinicio
1996 (a c. di) Francesco Petrarca, *Triumphi*, in Pacca e Paolino 1996, pp. 3-626.
Pacca, Vinicio e Paolino, Laura
1996 (a c. di) Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, Milano, Mondadori.
Pagliai, Francesco *et alii*
1985 (a c. di) Ugo Foscolo, *Poesie e carmi. Poesie. Dei Sepolcri. Poesie postume. Le Grazie* (Ed. naz., I), Firenze, Le Monnier.
Pagnotta, Linda
1995 *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi.
Pancheri, Alessandro
1991 rec. a Verhulst 1990, RLI, IX, pp. 331-338.
1993 *«Col suon chioccio». Per una frottola dispersa attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.
Panicali, Anna
2004 *Del verso libero e altro*, in Daniele 2004, pp. 203-319.
Pantani, Italo
1993 *Un'inedita sestina del Trecento (tra le rime di Niccolò Beccari)*, RLI, XI, pp. 609-625.
1998 *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, in Carrai 1998, pp. 1-55.
Panvini, Bruno
1962 (a c. di) *Le rime della Scuola siciliana*, I, Firenze, Olschki.
Panzera, Maria Cristina
1997 *I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, tesi di perf., Scuola Normale Superiore di Pisa (con ed. crit. del testo volgare e latino).
Paolino, Laura
1996 (a c. di) Francesco Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti*, in Pacca e Paolino 1996, pp. 627-754.
Papa, Pasquale
1897 (a c. di) *La Leggenda di santa Caterina d'Alessandria in decima rima*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, pp. 485-509.
Papini, Gianni A.
1988 (a c. di) Giosue Carducci, *Odi barbare*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
Paraíso, Isabel
2010 *Giangiorgio Trissino: innovador, poeta y máximo teórico de la métrica italiana renacentista*, Rh, VIII, pp. 111-141.
Parenti, Giovanni
1978 *Un gliommero di P.J. De Jennaro: «Eo non agio figli né fittigli»*, SFI, XXXVI, pp. 321-347.
Parodi, Ernesto Giacomo
1913 *Rima siciliana, rima aretina e bolognese*, in Parodi 1957, pp. 152-188.

1957 *Lingua e letteratura*, a c. di G. Folena, Venezia, Neri Pozza.
Pàroli, Teresa
1999 *La metrica germanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, dir. da P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, 2, I, I, Roma, Salerno Ed., pp. 555-584.
Pasquali, Sergio
1976 *Due sequenze in volgare del secolo XIII*, SFI, XXXIV, pp. 5-26.
Pasquini, Emilio
1965 (a c. di) Simone Serdini detto il Saviozzo, *Rime*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.
Pasquinucci, Enrico
2007 *La poesia musicale di Niccolò Soldanieri*, SFI, LXV, pp. 65-193.
Pastore, Stefano
1996 *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, SN, XXIII, 51, pp. 117-155.
1999 *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
Pastore Stocchi, Manlio
1996 *Il ritorno di Anacreonte*, in *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo...*, pp. 113-121.
Pazzaglia, Mario
1967 *Il verso e l'arte della canzone nel «De vulgari eloquentia»*, Firenze, La Nuova Italia.
1974 *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron.
1990 *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni.
PCF. = *Poeti della corte di Federico II*, Di Girolamo 2008.
PD. = *Poeti del Duecento*, Contini 1960.
PDS. = *Poeti del Dolce stil nuovo*, Marti 1969.
Pecoraro, Marco
1966 *Le imitazioni dantesche nel «Vago Filogeo» di Sabello Michiel*, in *Dante e la cultura veneta*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, Padova, Verona, 30 marzo-5 aprile 1966), a c. di V. Branca e G. Padoan, Firenze, Olschki, pp. 465-478.
1970 *Echi delle «Tre corone» nel «Vago Filogeo» del Michiel*, in *Saggi vari da Dante al Tommaseo*, Bologna, Pàtron, pp. 109-158.
Peirone, Claudia
1990 *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia.
Pelosi, Andrea
1989 *Schemi metrici leopardiani*, «Paragone», 478, pp. 48-71.
1990 *La canzone italiana del Trecento*, M, V, pp. 3-162.
1997 *Indizi metrici gozzaniani*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, pp. 249-256.
2003 *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in Praloran 2003, pp. 505-529.
2005 *La versificazione di Boccaccio*, SMI, V, pp. 328-331.
Pernicone, Vincenzo
1937 (a c. di) Giovanni Boccaccio, *Il Filostrato e il Ninfale fiesolano*, Bari, Laterza.
1948 *Storia e svolgimento della metrica*, in *Tecnica e teoria letteraria*, a c. di G. Getto *et alii* (*Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana*, II), Milano, Marzorati, pp. 237-277.

1954 (a c. di) Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, Torino, Loescher-Chiantore.

Perosa, Alessandro

1934 *Strofe, antistrofe ed epodo*, ASNSP, s. II, III, pp. 136-154.

Perugi, Maurizio

1981 (a c. di) Giovanni Pascoli, *Opere*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi.

Pestelli, Giorgio

1973 *Ars Nova*, in DCLI, I, pp. 154-156.

Petrocchi, Giorgio

1966-67 (a c. di) Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4 voll., Milano, Mondadori (ed. minore Torino, Einaudi, 1975; rist. riveduta Firenze, Le Lettere, 1994).

Petrucci, Livio

1972 (a c. di) *Disponsazione e Festa della Nostra Donna*, Cortona, Centro Studi Origini Teatro Italiano.

Piccioni, Leone

1970 (a c. di) Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, 3ª ed. Milano, Mondadori.

Piccioni, Luigi

1932 (a c. di) Giuseppe Baretti, *La Frusta letteraria*, 2 voll., Bari, Laterza.

Picone, Michelangelo

1977 *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in AA.VV., *Boccaccio, secoli di vita*, Ravenna, Longo, pp. 53-65.

Picone, Michelangelo e Bendinelli Predelli, Maria Luisa

1984 *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki.

Pieri, Marzio

1983 *Una stagione in Purgatorio*, Parma, La Pilotta.

Pietropaoli, Antonio

1994 (a c. di) *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Pighi, G. Battista

1959 *La «grande strofe» dannunziana*, in Pighi 1970, pp. 433-445.

1970 *Studi di ritmica e metrica*, raccolti a c. della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Bologna, Torino.

Pinchera, Antonio

1966 *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai 'Novissimi')*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», I, pp. 92-127.

1985 *Metrica e stile di Umberto Saba: le epifanie del sonetto*, in *Atti del Convegno internazionale «Il punto su Saba»*, Trieste, 25-27 marzo 1984, Trieste, LINT, pp. 43-82.

1990 *La metrica dei 'novissimi'*, «Ritmica», IV, pp. 62-76.

1999 *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori.

2008 *Inarcature interstrofiche e antiche regole nei sonetti di Caproni*, in *Enjambement. Teoria e tecniche*, pp. 179-191.

Pirot, François

1972 *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles...*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XIV.

Pirotti, Umberto

1979 *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Pàtron.

Pirrotta, Nino
1975 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, 2ª ed. Torino, Einaudi (1969[1]).
1984 *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.
1987 *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio.
Pisarri e Agnelli 1739-52 = Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 voll., Bologna-Milano, Pisarri e Agnelli (I, Bologna, Pisarri, 1739; II, Milano, Agnelli, 1741).
Pisoni, Pier Giacomo e Bellomo, Saverio
1998 (a c. di) Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'*Inferno *di Dante Alighieri*, Padova, Antenore.
Placella, Vincenzo
1969 *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, «Filologia e Letteratura», XV, pp. 144-173.
PMO. = *Poeti minori dell'Ottocento*, Baldacci 1958.
PMT. = *Poeti minori del Trecento*, Sapegno 1952.
PN. = *Poeti italiani del Novecento*, Mengaldo 1978.
PNov. = Gelli e Lagorio 1980.
Polacco, Luigi
1919 *Rimario perfezionato della* Divina Commedia, Milano, Hoepli.
Pollidori, Valentina
1995 *Le rime di Guido Orlandi (edizione critica)*, SFI, LIII, pp. 55-202.
Pompeati, Arturo
1954 (a c. di) Annibal Caro, *Versione dell'«Eneide»*, Torino, UTET.
Ponchiroli, Daniele
1958 (a c. di) *Lirici del Cinquecento*, Torino, UTET.
Pötters, Wilhelm
1998 *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, Longo.
1999 *Le problème du premier sonnet. Réplique à Dominique Billy*, CT, II, 3, pp. 1029-1040.
Pozzi, Giovanni
1986 *Le parole nel disegno e i disegni nelle parole*, in *LIE*, VI, pp. 439-442 e ss. n.n.
Praloran, Marco
1998 *«Lingua di ferro e voce di bombarda». La rima nell'«Inamoramento de Orlando»*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento...*, pp. 861-907.
2001 *L'allitterazione nell'«Inamoramento de Orlando»*, SMI, I, pp. 45-73.
2001[2] rec. a Tissoni Benvenuti e Montagnani 1999, SMI, I, pp. 356-360.
2003 (a c. di) *La metrica dei "Fragmenta"*, Padova, Antenore.
2003[2] *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in Praloran 2003, pp. 125-189.
2003[3] *Alcune osservazioni sulla costruzione della forma-canzone in Petrarca*, CT, VI, 1, pp. 439-454.
2004 *Una nota sul petrarchismo metrico*, in Daniele 2004, pp. 79-88.
2006 *Fra metro e lingua*, SMI, VI, pp. 249-254.
2007 *Alcune osservazioni sul ritmo nella «Commedia»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a c. di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, pp. 457-466.
Praloran, Marco e Soldani, Arnaldo
2003 *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran 2003, pp. 3-123.
2010 *La metrica di Dante tra le Rime e la* Commedia, in *Le Rime di Dante.*

Gargnano del Garda (25-27 settembre 2008), a c. di Claudia Berra e Paolo Borsa, Milano, Cisalpino, pp. 411-447.
Praloran, Marco e Tizi, Marco
1988 *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, Pisa, Nistri-Lischi.
Prandin, E.
1995 *Metrica, ritmo e sintassi nei «Primi poemetti»*, «Rivista pascoliana», VII, pp. 113-144.
Praz, Mario
1937 *Verso libero*, in *Enciclopedia Italiana*, XXXV, p. 200.
Presa, Giovanni e Uboldi, Alessandra
1974 *I rimari italiani*, Milano, Vita e Pensiero.
PSS. = *Poeti Siculo-toscani*, Coluccia 2008.
Pulsoni, Carlo
1995 *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, «Aevum», LXIX, pp. 516-520.
1996 *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 55-65.
1998 *La tecnica compositiva nei Rerum vulgarium fragmenta. Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto.
1999 *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós, tágides minhas*. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio, a c. di M.J. de Lancastre, S. Peloso e U. Serani, Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 541-549.
Punzi, Arianna
1995 *Appunti sulle rime della Commedia*, Roma, Bagatto Libri.

Quaglio, Antonio Enzo
1963 (a c. di) Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, Firenze, Sansoni.
1967 (a c. di) Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, in *Tutte le opere* di Giovanni Boccaccio, I, Milano, Mondadori, pp. 61-675.
Quilis, Antonio
1965 *El encabalgamiento desde los orígenes de la poesia española hasta el siglo XV*, in *Actes du X^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Strasbourg, 1962), II, Paris, Klincksieck, pp. 791-813.
1984 *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
Quondam, Amedeo
1981 (a c. di) Giovan Giorgio Trissino, *Rime*, 1529, Venezia, Neri Pozza.

Rabboni, Renzo
1996 (a c. di) Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
2004 *Sul verso tragico di Antonio Conti*, in Daniele 2004, pp. 145-172.
Raffaelli, Pietro
1859 (a c. di) *Versi e prose di Luigi Alamanni*, 2 voll., Firenze, Le Monnier.
Raimondi, Ezio
1948 *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, C, XVII, pp. 108-134, 258-311, 436-459.
Ramous, Mario
1984 *La metrica*, Milano, Garzanti.
RassLI = «Rassegna della Letteratura Italiana»
Raynaud, Gaston
1891 (a c. di) Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes*, 11 voll., Paris, F. Didot (si cita dal vol. VII).

Regg. = Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, ed. Sansone 1995.

Renello, Gian Paolo

2007 *PoeML: una nuova struttura per la codifica del verso?*, in *Lavori in corso. Ricerche di italianistica*, Salerno, Delta3, pp. 377-394.

2010 *PoeML: appunti per la codifica del verso libero*, «Misure critiche», n.s. IX, 2010, pp. 183-194.

Renzi, Emilio

1990 *Rimario pratico della lingua italiana d'oggi*, Milano, Rizzoli.

Renzi, Lorenzo

1989 *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», C, 1987-88, III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, pp. 187-220.

Rh = «Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada».

Riesz, János

1971 *Die Sestine*, München, Fink.

Ritrovato, Salvatore

2001 *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, SPCT, 62, pp. 131-154.

2008 Enjambement *'verso' la prosa. Appunti su una questione metrica novecentesca*, in *Enjambement. Teoria e tecniche*, pp. 193-204.

RLI = «Rivista di Letteratura Italiana».

RN. = Giosue Carducci, *Rime Nuove*, ed. Zanichelli 1924.

Roaf, Christina

1982 (a c. di) Sperone Speroni, *Canace e scritti in sua difesa*, Bologna, Comm. per i testi di lingua.

Robey, David

1990 *Rhymes in the Renaissance Epic: A Computer Analysis of Pulci, Boiardo, Ariosto and Tasso*, «Romance Studies», XVII, pp. 97-111.

1997 *Rhythm and metre in the Divine Comedy*, in *In amicizia*. Essays in honour of Giulio Lepschy = «The Italianist», XVII, Special Supplement, pp. 100-116.

2000 *Sound and Structure in the Divine Comedy*, Oxford, Oxford University Press.

2006 *Rhytm and metre from the «Liberata» to the «Conquistata»*, «The Italianist», XXVI, 2006, pp. 247-273.

Robey, David, Cipollone, Annalisa e Nasti, Paola

2000 *Rhytm and metre in Renaissance Narrative Poetry*, «The Italianist», XX, pp. 21-43.

Rocca, Andrea

1980 (a c. di) Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori (4ª ed. 1991).

Roggia, Carlo Enrico

2002 *Il sonetto nel Novecento*, SMI, II, pp. 275-285.

Rohlfs, Gerhard

1966 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi.

Rombi, Maggi

1974 *Tipi di proposizione e periodo nella versificazione italiana tra Otto e Novecento*, in *Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo* (SLI), II/3, Roma, Bulzoni, pp. 575-649.

Romei, Danilo

1986 *«Pas vobis, brigate»: una frottola ritrovata di Pietro Aretino*, RassLI, XC, s. VIII, III, pp. 429-473.

1999 *Francesco Redi fra Crusca e Arcadia. Le ragioni del ditirambo*, in *Francesco Redi Aretino*, Atti del Convegno di Studi, Arezzo, 12-13 febbraio 1998, Arezzo, Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze, pp. 185-206.

Roncaglia, Aurelio

1949 *Laisat estar lo gazel (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)*, CN, IX, pp. 67-99.

1962 *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio (Perugia – 1260)*, Convegno Internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, pp. 460-475.

1965 *Per la storia dell'ottava rima*, CN, XXV, pp. 1-10.

1970 *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta* (Atti del Convegno *La poesia epica e la sua formazione*, Roma, 1970), rist. in *L'epica*, a c. di A. Limentani e M. Infurna, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 121-142 (da cui si cita).

1975 *Etnomusicologia e filologia romanza*, in *L'etnomusicologia in Italia*, a c. di D. Carpitella, Palermo, Flaccovio, pp. 51-68.

1978 *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, pp. 365-397.

1981 *L'invenzione della sestina*, M, II, pp. 3-41.

1981[2] *Da Avicebron a Iacopone*, in *Le laudi drammatiche umbre delle origini*, Centro di Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, Atti del V Convegno di Studio (1980), Viterbo, pp. 81-103.

1992 *Sequenza adamiana e strofa zagialesca*, in *La sequenza medievale*, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 7-8 aprile 1984, a c. di A. Ziino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 141-154.

1992[2] *Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto*, in *In ricordo di Giuseppe Cusimano. Giornata di studio sul siciliano antico*, a c. di G. Ruffino, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, pp. 9-25.

Rossi, Luigi Enrico

1969 *La pronuntiatio plena: sinalefe in luogo d'elisione*, in *Omaggio a Eduard Fraenkel per i suoi ottant'anni* = «Rivista di filologia», XCVII, pp. 433-447.

Roubaud, Jacques

1971 *Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle e Keyser*, «Poétique», VII, pp. 366-387 (trad. it. parz. *Il decasillabo dei trovieri*, in Cremante e Pazzaglia 1972, pp. 149-158).

RR. = Giosue Carducci, *Rime e Ritmi*, ed. Zanichelli 1924.

Ruggieri, Ruggero M.

1962 *Saggi di linguistica italiana e italo-romanza*, Firenze, Olschki.

Russel, Rinaldina

1982 *Generi poetici medievali*, Napoli, Società Editrice Napoletana.

Ruwet, Nicolas

1986 *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino.

Rvf. = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Santagata 1996.

Sacchi, Guido

2000 Rec. a Giancotti 1998, «Italianistica», XXIX, 2, pp. 296-303.

Salibra, Elena

1982 *Considerazioni sul verso libero*, «Il Ponte», XXXVIII, 11-12, pp. 1186-1206.

2007 *Ragioni metriche delle* Odi barbare, NRLI, X, pp. 69-84.
Sanesi, Ireneo
1912 (a c. di) *Commedie del Cinquecento*, 2 voll., Bari, Laterza.
Sanga, Glauco
1992 *La rima trivocalica. La rima nell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana*, Venezia, Il Cardo.
1999 *La 'rima siciliana' e la lingua della Scuola poetica siciliana*, in *Lingua, rima, codici...*, pp. 11-23.
Sanguineti, Federico
2001 (a c. di) Dantis Alagherii *Comedia*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
Sanguineti, Francesca
2010 *Il* gap *di Ruggeri Apugliese*, MR, XXXIV, pp. 314-351.
Sansone, Giuseppe E.
1957 (a c. di) Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, Torino, Loescher-Chiantore.
1963 *Abbiccì barberiniano*, «Filologia e letteratura», IX, pp. 413-435.
1988 *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*, Firenze, Vallecchi.
1995 (a c. di) Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, 2ª ed. riveduta, Roma, Zauli.
2002 Rec. a Giunti 2001, «La Parola del Testo», II, pp. 395-398.
Santagata, Marco
1979 *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.
1984 *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, RLI, II, pp. 53-106.
1989 *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana (1ª ed. 1979).
1990 *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
1994 *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino.
1996 (a c. di) Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori (nuova ed. aggiornata 2004).
Santagata, Marco, Giunta, Claudio, Gorni, Guglielmo e Tavoni, Mirko
2011 (a c. di) Dante Alighieri, *Opere*, I. *Rime*, *Vita Nova*, *De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori.
Santagostini, Mario
1990 *Il manuale del poeta*, Milano, Mondadori (1ª ed. 1988).
Santini, Emilio
1933 (a c. di) Ugo Foscolo, *Lezioni. Articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, Firenze, Le Monnier.
Sapegno, Natalino
1952 (a c. di) *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
Sartori, Lorenzo
2008 *Il ditirambo italiano dal Seicento all'*Alcyone *di D'Annunzio: tradizione e innovazione*, tesi di laurea (rel. Serena Fornasiero), Venezia, Ca' Foscari, a.a. 2007-2008.
Scarpa, Raffaella
2003 *Endecasillabo e verso libero nella poesia degli anni Sessante e Settanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, a c. di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani.
2004 *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Scherillo, Michele
1918 *Ancora degli endecasillabi di dodici sillabe*, in F. Petrarca, *Il canzoniere...*, a c. di M.S., 3ª ed., Milano, Hoepli, pp. 79-86.
Schulze, Joachim
1989 *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
2001 *Ballata und Ballata-Musik zur Zeit des Dolce Stil Nuovo*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
2002 *Discordo und Kanzonenkontrafakturen in einer Pisaner Laudensammlung*, CN, LXII, pp. 57-75.
2002[2] *Cantari e mustrari alligranza. Zur Frage der idealen oder leibhaftigen Aufführung der frühen italienischen Lyrik*, «Studi Musicali», XXXI, 1, pp. 3-16.
Segre, Cesare
1953 (a c. di) *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, UTET.
1954 (a c. di) Ludovico Ariosto, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1963 (a c. di) Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Milano, Mursia.
1963[2] *Per un'edizione del «Mare amoroso»*, GSLI, CXL, pp. 1-29.
1971 (a c. di) *La Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi.
1976 (a c. di) Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Milano, Mondadori.
1985 *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in *La critica del testo...*, pp. 25-44.
Segre, Cesare e Ossola, Carlo
1999 *Antologia della poesia italiana, Duecento*, Torino, Einaudi (1ª ed. 1997).
2000 *Antologia della poesia italiana, Quattrocento*, Torino, Einaudi (1ª ed. 1997).
Seidel, Wilhelm
1987 *Il ritmo*, trad. it. Bologna, Il Mulino.
Serianni, Luca
1989 *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria* (con la collab. di A. Castelvecchi), Torino, UTET.
Serretta, Mariangela
1938 *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*, Milano, Vita e Pensiero.
Sesini, Umberto
1938 *Il verso neolatino nella ritmica musicale*, C, X, pp. 481-502.
1939 *L'endecasillabo: struttura e peculiarità*, C, XI, pp. 545-570.
Sessa 1559 v. Occhi 1770.
Severi, Andrea
2007 *Uno schema metrico di sonetto (ABBA ABBA CDE EDC) nell'amicizia fra Dante e Cavalcanti*, SPCT, LXXV, pp. 13-30.
SFI = «Studi di Filologia Italiana».
Shepard, William P. e Chambers, Frank M.
1950 *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (Ill.), Northwestern Univ. Press.
Sica, Gabriella
2003 *Scrivere in versi. Metrica e poesia*, Milano, Il Saggiatore.
Siti, Walter
1972 *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, «Paragone», 270, pp. 39-61.
SLI = «Studi Linguistici Italiani».
SM = «Studi Medievali».
SMI = «Stilistica e Metrica Italiana».

SMV = «Studi Mediolatini e Volgari».
SN = «Studi Novecenteschi».
Soldani, Arnaldo
1995 *Saggio di un'analisi retorica della «Liberata»: l'ordine delle parole*, «Studi Tassiani», XLIII, pp. 58-81.
1999 *Verso un classicismo «moderno»: metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La Parola del Testo», III, 2, pp. 279-344.
1999² *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini Fazzi.
2003 *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in Praloran 2003, pp. 383-504.
2004 *Misure metriche e misure sintattiche nel sonetto dei* Fragmenta, in Daniele 2004, pp. 45-63.
2009 *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
2009² *Metrica, voce, temporalità. Appunti sparsi sulla tradizione italiana*, SMI, IX, pp. 233-264.
Solerti, Angelo
1909 (a c. di) *Rime disperse di Francesco Petrarca...*, Firenze, Sansoni (rist. anast. con introd. di V. Branca e postfaz. di P. Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997).
Solimena, Adriana
1980 *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana.
2000 *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
Somelli, Lorenzo
2002 *Teoria e prassi della canzone dantesca. Rithimorum relatio*, «Rivista di Studi Danteschi», II, 1, pp. 3-32.
Sonzogno 1874 = *I drammi de' boschi e delle marine*, Milano, Sonzogno.
Sonzogno 1878 = *Lirici del secolo XVIII*, Milano, Sonzogno.
SP = «Studi Petrarcheschi».
Spaggiari, Barbara
1982 *Parità sillabica a oltranza nella metrica latina delle origini*, M, III, pp. 15-105.
1994 *L'enjambement di Bernardo Tasso*, SFI, LII, pp. 111-139.
Spagnolo, Luigi
2010 *Sui testi della Scuola siciliana*, «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», VI, pp. 23-55.
Spanke, Hans
1983 *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von U. Mölk, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms.
SPCT = «Studi e Problemi di Critica Testuale»
Spitzer, Leo
1958 *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, CN, XVIII, pp. 61-70.
Spongano, Raffaele
1971 (a c. di) *Rispetti e strambotti del Quattrocento (I «Rispetti di più persone» nel Ms. Can. It. 99 della Bodleian Library di Oxford)*, Bologna, Tamari.
1974 *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, 2ª ed., Bologna, Pàtron.
Squillacioti, Paolo
1999 *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini.

2006 *L'enclitica a inizio verso nella poesia trobadorica*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, II, pp. 1481-1524.

SSic. = Panvini 1962.

Stella, Francesco

1987 *Metri regolari in Ungaretti*, «Autografo», IV, 10, pp. 41-68.

Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, 1997.

Stoppelli, Pasquale

1987 (a c. di) *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino.

2008 *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci.

2008[2] *Filologia dei testi a stampa*, Cagliari, CUEC.

2011 *Dante e la paternità del* Fiore, Roma, Salerno Ed.

Stussi, Alfredo

1982 *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino.

1988 *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino.

1999 *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, CN, LIX, 1-2, pp. 1-69.

2000 *Note sul Sirventese lombardesco*, CN, LX, 3-4, pp. 281-310.

Tallgren, O.J.

1909 *Sur la rime italienne et les siciliens du XIII[e] siècle. Observations sur les voyelles fermées et ouvertes*, «Mémoires de la société néophilologique d'Helsingfors», V, pp. 233-374.

Tavani, Giuseppe

1965 *Considerazioni sulle origini dell'«arte mayor»*, CN, XXV, pp. 15-33.

1967 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo.

1981 *Analisi ritmemica di una poesia di Pavese*, M, II, pp. 173-187.

Tavoni, Mirko

2011 (a c. di) Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in Santagata, Giunta, Gorni e Tavoni 2011.

Terni, Clemente

1975 *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, SM, s. III, XVI, pp. 1-41.

Tescari, Onorato

1944 (a c. di) Orazio, *I carmi e gli epodi*, Torino, Società Editrice Internazionale.

Tissoni, Francesco

2003 *Letture pindariche: schede sulla fortuna europea di Pindaro nel primo Cinquecento*, «Studi medievali e umanistici», I, pp. 153-197.

2005 *Ragioni metriche del Quattrocento. La struttura dei* Carmina *del Boiardo*, «Filologia italiana», II, pp. 137-145.

Tissoni Benvenuti, Antonia

1972 *Venezia e il Veneto*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. Muscetta, III, 2, Bari, Laterza, pp. 249-289.

1976 *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, pp. 303-313.

Tissoni Benvenuti, Antonia e Montagnani, Cristina

1999 (a c. di) Matteo Maria Boiardo, *Opere*, Tomo I, *L'inamoramento de Orlando*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Tissoni Benvenuti, Antonia e Mussini Sacchi, Maria Pia

1983 *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET.

Tizi, Marco
1988 *Componenti didascaliche del «Giorno»*, RLI, VI, pp. 9-34.
1988-89 *Sulla lingua del «Giorno»*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa.
Todorov, Tzvetan
1968 (a c. di) *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi (trad. it. di *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965).
Tonelli, Natascia
1999 *Varietà sintattiche e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki.
2000 *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS.
Torre, Esteban
2010 *La métrica de Minturno*, Rh, VIII, pp. 191-217.
Tr.C. = Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, ed. Pacca 1996.
Trovato, Paolo
1987 *Sulla rima imperfetta per assonanza nella lirica delle origini (con un'ipotesi per Cino, «Degno son io»)*, MR, XII, pp. 337-352.
1990 *Note sulla fissazione dei testi poetici nelle edizioni critiche dei melodrammi*, «Rivista italiana di musicologia», XXV, pp. 333-352.
1998 *Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» (Disperse CCXIII). Con una nuova edizione del testo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», CX, 1997-98, III, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, La Garangola, 1998, pp. 371-423.
Turchi, Marcello
1974 (a c. di) *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici del classicismo barocco*, 2ª ed., Torino, UTET.
Turolla, Enzo
1958 *Dittologia e «Enjambement» nell'elaborazione dell'«Orlando Furioso»*, LIt, X, pp. 1-20.

Vaganay, Hugues
1923 (a c. di) Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, texte de 1578, Paris, Garnier (III, *Les odes*; VI, *Les hymnes, les discours et la Franciade*).
Valerio, Giulia
1986 *Sull'iscrizione della «Maestà» di Simone*, SM, XXVII, 1, pp. 147-162.
Valesio, Paolo
1967 *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli.
1971 *On Poetics and Metrical Theory*, «Poetics», II, pp. 36-70.
Valvassori 1563/64 = Minturno (Antonio Sebastiani), *L'arte poetica...* per G. Andrea Valvassori, 1564; colophon: In Venetia, per Gio Andrea Valvassori, 1563 [rist. anast. Münich, Fink, 1971]; ed. identica alla precedente: Napoli, Gennaro Muzio erede di Michele Luigi, 1725.
Van Lint, L.
1980 *Osservazioni sulla metrica degli inni pascoliani*, RassLI, LXXXIV, pp. 199-211.
Vanossi, Luigi
1984 *Valori iconici della rima nell'«Orlando Furioso»*, LN, XLV, pp. 35-47.
Varanini, Giorgio
1965 (a c. di) *Cantari religiosi senesi del Trecento*, Bari, Laterza.

1972 (a c. di) *Laude dugentesche*, Padova, Antenore.
Vasoli, Cesare
1988 (a c. di) Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di C.V. e D. De Robertis = Dante Alighieri, *Opere minori*, I, 2, Milano-Napoli, Ricciardi.
Vatteroni, Sergio
1982-83 *Rima interna e formula sillabica: alcune annotazioni al «Répertoire» di I. Frank*, SMV, XXIX, pp. 175-182.
1990 *Peire Cardenal e l'«estribot» nella poesia provenzale*, MR, XV, pp. 61-91.
Vecchi, Giuseppe
1960 *Sulla teoria dei ritmi mediolatini. Problemi di classificazione*, SMV, VIII, pp. 301-324.
1967 *Due studi sui ritmi latini del Medio Evo*, Bologna, Pàtron.
Vela, Claudio
1984 *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora.
1996 *La «canzonetta da ballo» di Franco Sacchetti*, in *Anticomoderno* [II]..., pp. 157-178.
2000 *Poesia per musica*, in Segre e Ossola 2000, pp. 403-459.
2004 *Anomalie metriche nel "Canzoniere" di Petrarca?*, SMI, IV, pp. 59-88.
Vergara, Giuseppe
1978 *Guida allo studio della poesia barbara italiana*, Napoli, Fratelli Conte.
Verhulst, Sabine
1988 *Note per una nuova impostazione delle ricerche sulla frottola*, SPCT, XXXVII, pp. 117-135.
1990 *La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Rijksuniversiteit Gent.
1991 *«Et lingua ignis est...»: la frottola e la problematica del «peccatum linguae»*, in *L'imaginaire courtois et son double*, éd. par G. Angeli et L. Formisano, Napoli-Roma-Milano, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 193-210.
Verrier, Paul
1931-32 *Le vers français. Formes primitives, développement, diffusion*. I. *La formation du poème* (1931); II. *Les mètres* (1932); III. *Adaptations germaniques* (1932), Paris, Bibl. de la soc. des amis de l'Univ. de Paris.
Vineis, Edoardo
1993 *Latino*, in *Le lingue indoeuropee*, a c. di A. Giacalone Ramat e P. Ramat, Bologna, Il Mulino, pp. 289-348.
Vitetti, Leonardo
1918 (a c. di) Giusto de' Conti, *Il canzoniere*, 2 voll., Lanciano, Carabba.
VN. = Dante Alighieri, *Vita Nuova*, De Robertis 1980.
Vuolo, Emilio
1962 *Il Mare amoroso*, Roma, Istituto di Filologia Moderna (già in CN, XII, 1952, pp. 103-130; XVI, 1956, pp. 147-177; XVII, 1957, pp. 74-174).
1965 *Aggiunte e precisazioni al commento del «Mare amoroso»*, «Rivista di cultura classica e medioevale», VII, 1-3, pp. 1152-1165.

Weinberg, Bernard
1970 (a c. di) *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 2 voll., Bari, Laterza.
Wilkins, Ernest Hatch
1959 *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura.

Zambelli, Enrica
2008 *La prosodia del primo Saba*, «Comunicare Letteratura», I, pp. 23-47.
Zanato, Tiziano
1991 (a c. di) Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, Firenze, Olschki.
1991² (a c. di) Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, Firenze, Olschki.
1993 *n controrestauri al «Canzoniere» laurenziano*, RLI, XI, pp. 453-533.
1998 *Percorsi della bucolica laurenziana*, in Carrai 1998, pp. 109-150.
Zangrandi, Alessandra
2003 *Metro e sintassi nell'endecasillabo tragico*, SMI, III, pp. 183-218.
Zanichelli 1924 = Giosue Carducci, *Poesie MDCCCL-MCM*, 17ª ed., Bologna, Zanichelli (*J.* = *Juvenilia*, *LG.* = *Levia gravia*, *GE.* = *Giambi ed epodi*, *RN.* = *Rime nuove*, *RR.* = *Rime e ritmi*).
Zanichelli 1947 = Giosue Carducci, *Lettere*, in *Opere*, Edizione nazionale, XI, Bologna, Zanichelli.
Zenari, Massimo
1999 *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.
2000 *In margine ai fragmenta LIV e CXXI di Francesco Petrarca*, in *Carmina semper et citharae cordi*, pp. 342-351.
2004 *Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciatichiano 26)*, SMI, IV, pp. 89-116.
Ziino, Agostino
1981 *Sequenza e laude: nuove tessere musicali per un'ipotesi*, in *Le laude drammatiche umbre delle origini*, Atti del V Convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, pp. 81-103.
Zoppi, Sergio *et alii*
1986 (a c. di) Guillaume Apollinaire, *Alcool. Calligrammi*, Milano, Mondadori.
Zucco, Rodolfo
1993 *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giudici*, SN, XX, pp. 171-208.
1996 *Osservazioni sulla canzonetta e sull'ode nel Settecento*, in *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo...*, pp. 149-191.
1999 *Note sui metri della Caduta e delle Odi foscoliane*, «Lingua e stile», XXXIV, 1, pp. 109-132.
1999² *Imitazioni metriche oraziane nel Settecento*, NRLI, II, 2, pp. 355-395.
2001 *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, SMI, I, pp. 223-258.
2001² *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Genova, Name.
2005 *Metastasio nella sperimentazione metrica del Settecento (e appunti ottocenteschi)*, GSLI, 2005, pp. 340-361.
2008 *Paradigmi metrici mariniani*, SMI, VIII, pp. 253-286.
Zuliani, Luca
1998 (a c. di) Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori.
2003 *Sull'origine delle innovazioni metriche di Gabriello Chiabrera*, SMI, III, pp. 91-128.
2003² *Sintassi e metro nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, CT, VI, 1, pp. 455-498.
2009 *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino.
Zumthor, Paul
1965 *Le vers comme unité d'expression dans la poésie romane archaïque*, in *Actes du Xᵉ Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Strasbourg, 1962), II, Paris, Klincksieck, pp. 763-774.

Indici

Le edizioni citate per autori o per singoli testi sono quelle cui si è fatto riferimento. Sotto ogni autore o testo si raccolgono i titoli bibliografici citati nel libro (note di interesse metrico sono spesso contenute anche nelle edizioni citate).

Si rimanda alla nota (aggiungendo 'n' al numero del paragrafo) solo qualora la citazione sia contenuta *esclusivamente* in nota; si rinuncia inoltre a indicare se la citazione compaia più volte nello stesso paragrafo (nel testo, o nel testo e in nota). L'abbreviazione 'gloss.s.v.' = 'glossario, sotto voce' rimanda al *Glossario metrico*. L'ordine alfabetico segue l'*Enciclopedia Italiana* per i nomi in essa contenuti (che sono la maggior parte), quindi, per es., 'Dante Alighieri', non 'Alighieri, Dante'; 'Michelangelo Buonarroti', non 'Buonarroti, Michelangelo'. Una data preceduta da tre punti indica la prima attestazione (non la nascita); seguita da tre punti indica l'ultima attestazione (non la morte).